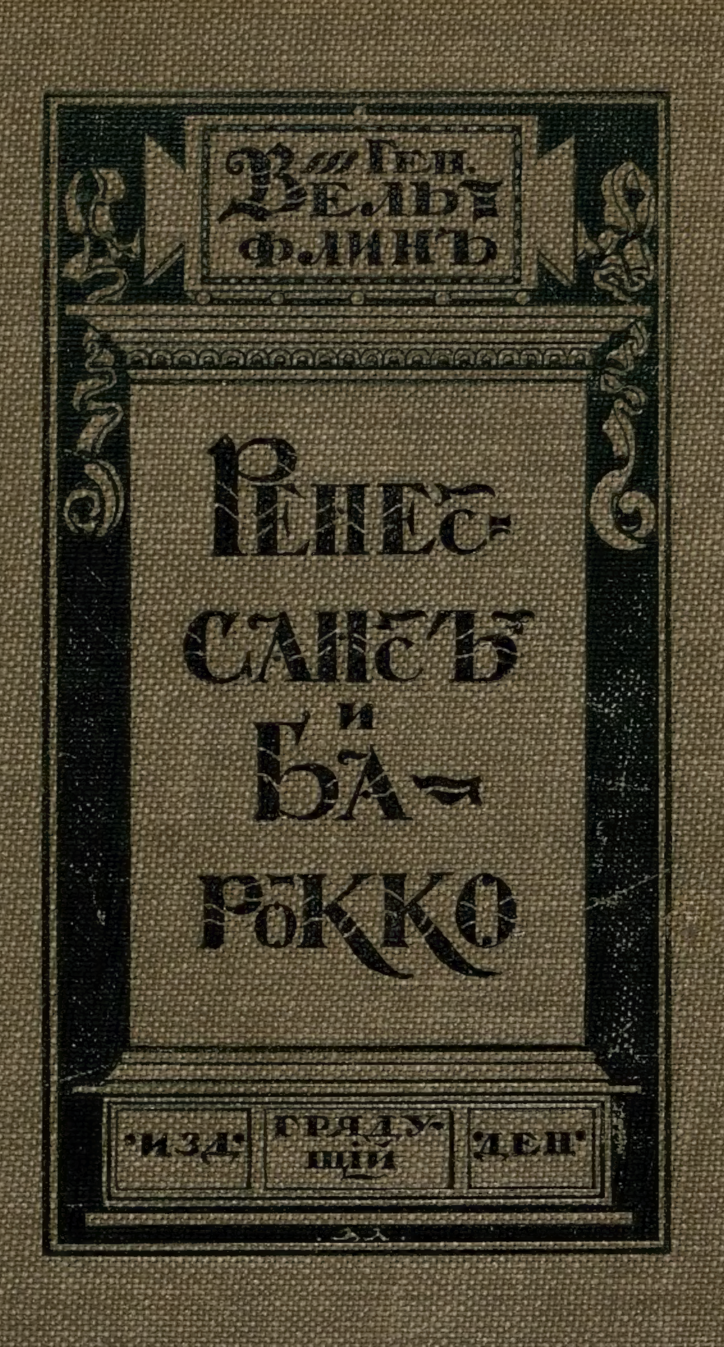
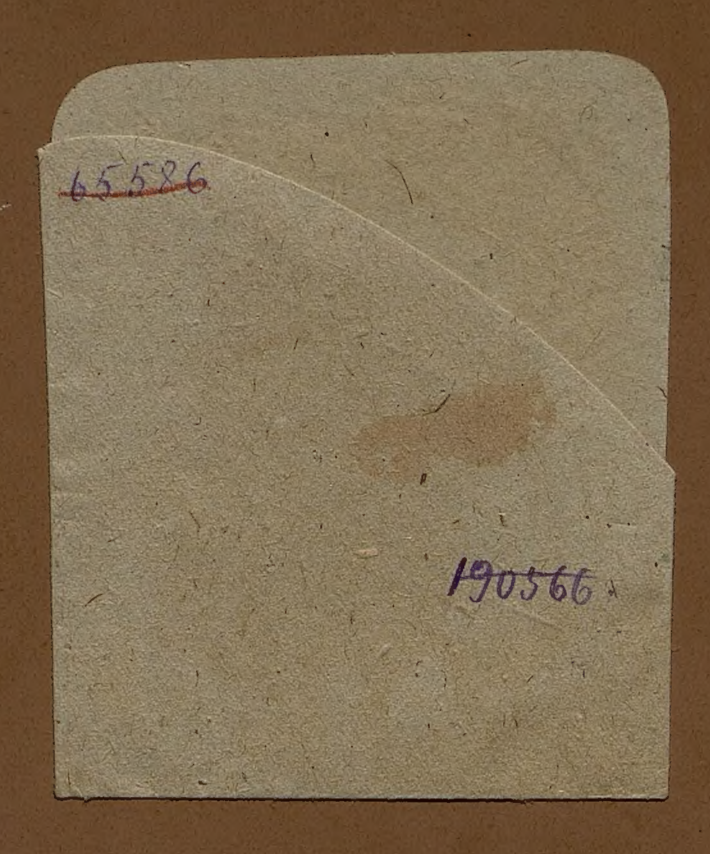
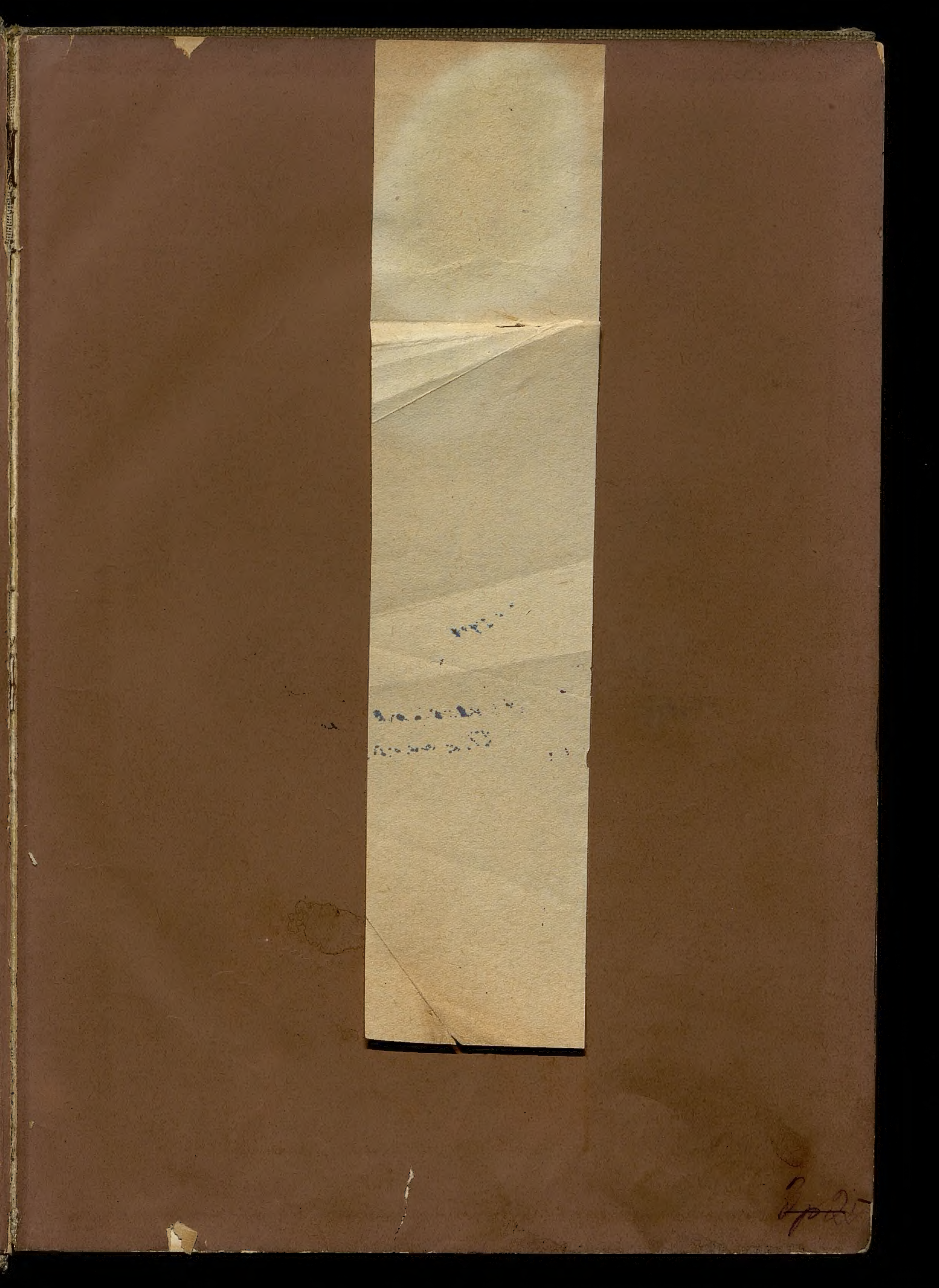

Ген.
Вельфликъ
Ренессансъ
и
Барокко
Изд.
Грядущій
Ден


НИБЦ РЭУ им.Г.В. Плеханова
001351113


65586
190566

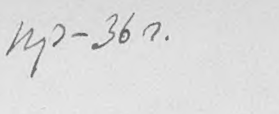


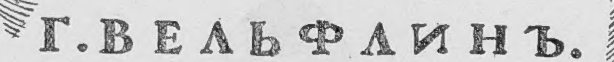
A. Kosarok

РЕНЕССАНСЪ и БАРОККО.

ИЗСЛѢДОВАНІЕ О СУЩНОСТИ И
ПРОИСХОЖДЕНІИ СТИЛЯ
БАРОККО ВЪ ИТАЛІИ.

16 ТАБЛИЦЪ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ И
19 РИСУНКОВЪ ВЪ ТЕКСТѢ.





Г. ВЕЛЬФЛИНЪ.

РЕНЕССАНСЪ И БАРОККО

ПЕРЕВОДЪ
СЪ НѢМЕЦКАГО
Е. ЛУНДБЕРГА

MCMXIII

ИЗД. „ГРЯДУЩІЙ ДЕНЬ" СПБ. РЕДАКТОРЪ А. Л. ВОЛЫНСКІЙ.



Типо-Литографія „Якорь", Б. Болотная, 8—10.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

стр.

ГЛАВА III.

Массивность.

ГЛАВА IV.

Движеніе.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

ПРИЧИНЫ СМѢНЫ СТИЛЕЙ.

стр.

ОТДѢЛЪ ТРЕТІЙ.

РАЗВИТІЕ ТИПОВЪ.

ГЛАВА I.

Церковная архитектура.

ГЛАВА II.

Дворцовая архитектура.

ГЛАВА III.

Виллы и сады.



Табл. 1. СОБОРЪ СВ. ПЕТРА. Фасадъ.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Разложеніе ренессанса — такова тема настоящаго изслѣдованія. Оно относится не столько къ исторіи искусства, сколько къ исторіи стиля. Моей задачей было, наблюдая симптомы распада, открыть, по мѣрѣ возможности, въ одичаніи и произволѣ — законы, дозволяющіе заглянуть въ скрытыя основы творчества. И, долженъ признаться, въ этой задачѣ я вижу конечную цѣль всякой исторіи искусства.

Переходъ отъ ренессанса къ барокко — одна изъ интереснѣйшихъ главъ въ исторіи развитія новаго искусства. Нѣтъ надобности оправдывать попытку психологическаго объясненія этого перелома; я прошу лишь снисходительной оцѣнки моего труда. Онъ не болѣе, какъ опытъ. Какъ къ опыту слѣдуетъ и отнестись къ нему.

Лишь въ послѣднюю минуту отказался я отъ намѣренія дать параллельное изображеніе античнаго барокко. Эта параллель сдѣлала-бы книгу громоздкой. Я надѣюсь провести это интересное сравненіе въ другомъ мѣстѣ.

Генрихъ Вельфлинъ.

Мюнхенъ. 1888.

ТАБЛИЦЫ И РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ.

стр.

ТАБЛИЦЫ.

(Таблицы 3 и 10 заимствованы изъ труда фонъ-Штрака «Римскіе памятники», изд. 1890 г. Берлинъ. Остальныя даны по фотографіямъ Алинари, Андерсона и автора).

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ.

стр.

ВВЕДЕНІЕ.

1. Словомъ «барокко» мы обыкновенно обозначаемъ стиль, смѣнившій ренессансъ, или—какъ принято говорить—бывшій плодомъ вырожденія ренессанса.

Смѣна стилей имѣла для Италіи совершенно иное значеніе, чѣмъ на сѣверѣ. Интересный процессъ, наблюдаемый въ Италіи, можетъ быть опредѣленъ, какъ переходъ отъ строгаго къ «свободному и живописному», отъ законченнаго—къ безформенному. Сѣверные народы не достигли этой степени развитія. Архитектура ренессанса не создала у нихъ столь совершенныхъ, чистыхъ и законосообразныхъ формъ, какъ на югѣ. Она всегда пребывала здѣсь въ большей или меньшей зависимости отъ требованій живописности и даже декоративности. Поэтому не можетъ быть и рѣчи о разложеніи «строгаго стиля» на сѣверѣ [1]).

Въ исторіи античнаго искусства мы также находимъ явленіе, соотвѣтствующее барокко. Здѣсь установились постепенно и характерныя для него отличія [2]). «Симптомы вырожденія» античнаго искусства тѣ-же, что и ренессанса.

2. Опредѣлить эти симптомы и будетъ задачею нашего изслѣдованія.

Эта задача требуетъ отъ насъ раньше всего точнаго отграниченія поля наблюденія. Единственнаго, общаго для всей Италіи барокко нѣтъ. Изъ многочисленныхъ, зависѣвшихъ отъ мѣстности, видоизмѣненій ренессанса только одна его форма, именно р и м с к а я, можетъ претендовать на типичность, если вообще позволительно такъ выражаться. Римскому барокко мы отдаемъ предпочтеніе на слѣдующихъ основаніяхъ.

---

[1]) Ср. о томъ, что называется «барокко» на сѣверѣ, Dohme, Studien zur Architekturgeschichte des 17 u. 18 J., Lutzow's Zeitschrift für bildende Kunst, 1878.

[2]) L. v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst, 1888, заключаетъ въ себѣ отдѣлъ, названный «римскій барокко».

Во-первыхъ, Римъ зналъ ренессансъ въ его высшихъ и благороднѣйшихъ формахъ. Здѣсь жилъ Браманте, создатель чистѣйшаго стиля. Античные памятники искусства довершили остальное, и архитектоническое чутье стало здѣсь столь изощреннымъ, что всякая порча формъ воспринималась отчетливѣе, чѣмъ гдѣ-бы то ни было. Сказанное нами выше объ итальянскомъ искусствѣ вообще имѣетъ для Рима рѣшающее значеніе: наблюдать переходъ стиля отъ ренессанса къ барокко нужно тамъ, гдѣ строгость формъ особенно цѣнилась и гдѣ ихъ разрушеніе совершалось со всею полнотою сознанія. Нигдѣ не былъ такъ великъ контрастъ между новымъ и старымъ, какъ въ Римѣ.

Барокко появился въ Римѣ много раньше, чѣмъ въ другихъ мѣстахъ. Таково второе основаніе. И мы имѣемъ здѣсь дѣло не со стилемъ дурныхъ подражателей, господствующимъ тамъ, гдѣ изсякъ геній; напротивъ, виновниками возникновенія барокко были величайшіе мастера ренессанса. Онъ родился въ лучшую пору расцвѣта. Римъ продолжалъ и на этотъ разъ первенствовать въ дѣлѣ развитія искусства.

И, наконецъ, третье: римскій барокко есть плодъ наиболѣе полнаго и коренного перерожденія ренессанса. Въ то время, какъ въ другихъ мѣстахъ болѣе или менѣе ясно проглядываютъ остатки стараго стиля, а новый стиль лишь риторически повторяетъ то, что раньше выражалось просто,—здѣсь, напротивъ, исчезъ всякій слѣдъ прежней манеры воспринимать красоту. Такъ называемый «венеціанскій барокко», который принято считать антиподомъ римскаго, не даетъ, въ сущности, ничего новаго. «Самыя ничтожныя идеи ранняго венеціанскаго возрожденія продолжаютъ здѣсь свое существованіе, въ напыщенныхъ формахъ барокко» [1]. Пожалуй, есть основаніе считать римскій барокко единственно имѣющимъ значеніе въ исторіи стиля.

3. Послѣ ограниченій по мѣсту слѣдуетъ болѣе точно опредѣлить **время**. Предшественникомъ барокко былъ ренес сансъ; послѣ него появился новый классицизмъ, внесшій первые признаки оживленія во вторую половину 18 столѣтія. Въ

---

[1] Burkhardt, Cicerone II, стр. 334—всѣ цитаты по 9 изданію (1904).

общемъ, барокко наполняетъ собою приблизительно два вѣка. Однако, развитіе его втеченіе этого періода таково, что понятіе единства примѣнимо къ нему лишь съ натяжкой. Начало и конецъ очень мало между собою схожи. Не легко услѣдить за измѣнчивостью характерныхъ чертъ барокко. Уже Буркгардтъ замѣчаетъ, что именемъ Бернини слѣдовало-бы, строго говоря, начинать новую главу его исторіи. Этимъ моментомъ былъ приблизительно 1630 годъ. Въ началѣ своего существованія барокко тяжелъ, массивенъ, лишенъ свободы и серьезенъ. Постепенно его массивность таетъ, формы становятся легче и радостнѣе. Въ концѣ концовъ, барокко разрушаетъ всѣ тектоническія формы, приближаясь къ тому, что мы называемъ рококо.

Въ наши намѣренія не входитъ дать исторію всего развитія стиля. Мы хотимъ лишь постигнуть его исходную точку, отвѣтивъ на вопросъ: во что превращается ренессансъ? Поэтому мы займемся исключительно первымъ періодомъ—до 1630 года. Начало этого періода я связываю непосредственно съ расцвѣтомъ ренессанса. Такъ называемаго «поздняго ренессанса» я, по отношенію къ Риму, не могу признать, ибо нашелъ въ немъ лишь запоздалыхъ представителей этого стиля, изъ-за которыхъ нельзя, все-же, устанавливать новый этапъ въ исторіи искусства. Расцвѣтъ ренессанса не переливается въ особыя формы, специфичныя для поздней поры той или другой эпохи: путь пролегъ непосредственно отъ момента его расцвѣта къ барокко. Гдѣ-бы ни возникало нѣчто новое, оно являлось лишь признакомъ приближенія барокко.

Здѣсь не мѣсто обосновывать это утвержденіе: для этого необходимъ анализъ формъ. При помощи послѣдняго должно быть выяснено, какимъ комплексомъ симптомовъ опредѣляется барокко, и лишь затѣмъ возможно будетъ указать его начало.

Исходной точкой барокко нужно считать то время, когда возникла группа произведеній, давно уже признанныхъ лучшими созданіями золотого вѣка искусства. Расцвѣтъ послѣдняго подобенъ узкому горному кряжу. Послѣ 1520 года уже не возникало безукоризненно чистыхъ по стилю произведеній. То тутъ, то тамъ появляются предвѣстники новой эпохи. Затѣмъ они

становятся все чаще, побѣждаютъ и овладѣваютъ общимъ теченіемъ искусства—начинается барокко. Ничего нельзя возразить противъ того, чтобы моментомъ зрѣлости новаго стиля считать 1580 годъ.

4. Мастера стиля. Обнять всѣ творческія силы эпохи въ цѣломъ и прослѣдить ихъ индивидуальныя различія входитъ въ задачи исторіи художественнаго творчества вообще, но не исторіи стиля въ частности. Исторія стиля интересуется лишь тѣми геніями, которые дѣйствительно создавали его, а въ остальныхъ вопросахъ она имѣетъ право ограничиться ссылкой на соотвѣтствующіе источники [1]).

Величайшіе изъ мастеровъ: Антоніо да Сангалло, Микель-Анджело, Виньола, Джіакомо делла Порта, Мадерна. Предвѣстники новаго стиля—послѣднія произведенія Браманте, Джульяно да Сангалло, Рафаэля, Перуцци.

Браманте (умеръ въ 1514). Жилъ въ Римѣ съ конца 1499 года и во многихъ отношеніяхъ развился здѣсь. Заслуга Г. ф. Геймюллера, что онъ опредѣлилъ его «ultima maniera» [2]) Есть всѣ основанія считать Cancelleria, S. Pietro in Montorio и зданія Ватикана совершеннѣйшими выраженіями рафинированнаго ренессанса. Но было-бы ошибкой судить о стилѣ Браманте исключительно по этимъ образцамъ. Его послѣднія произведенія тяжелы и громоздки по манерѣ. Памятники этого періода: его собственный домъ, нынѣ разрушенный, но сохранившійся на рисункѣ Палладіо [3]), и дворецъ S. Biagio (имъ только начатый).

Въ области церковной архитектуры соборъ св. Петра былъ тою огромною задачею, надъ которой пробовали свои силы лучшіе представители эпохи. Различные проекты Браманте—какъ-бы цѣлый рядъ этаповъ въ развитіи стиля. Исторія могла-бы безъ малѣйшаго колебанія ограничиться изученіемъ одного этого

[1]) Vasari, Vite etc. 2 изд. 1568. Цитирую по изданію Milanesi, Sansoni, Флоренція 1878—85 г.—Baglioni, Le vite de'pittori, scultori, architetti etc. Dal 1572 fino al 1642. Napoli 1733. Сообщенія современниковъ.—Milizia, Memorie degli architetti antichi e moderni. Bassano 1784. Кромѣ того, см. ниже — новѣйшія обработки матеріала.

[2]) H. v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom. Paris und Wien, 1875. — Его-же, Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti. Milano, 1884.

[3]) Опубликованъ Геймюллеромъ въ „Raffaello".

памятника, такъ-какъ на немъ отразились всѣ фазы развитія стиля втеченіе цѣлаго вѣка: начиная первымъ планомъ Браманте и кончая сооруженіемъ Мадерны.

Джульяно да Сангалло (умеръ въ 1517). Его дѣятельность въ Римѣ длилась отъ 1504 г. до 1507 г. и отъ 1512 г. до самой смерти. Въ сотрудничествѣ съ Браманте, Рафаэлемъ и Микель-Анджело онъ работалъ для Юлія II и Льва X. Въ Римѣ, особенно въ работахъ для собора св. Петра, его стиль совершенно измѣнился. Произведенія послѣдняго періода его жизни, напримѣръ, шесть проэктовъ фасада для S. Lorenzo во Флоренціи, сдѣланные имъ въ 1516 году для Льва X, опредѣленно останавливаются на точкѣ развитія, послужившей затѣмъ началомъ самостоятельнаго пути въ архитектурѣ Буонаротти, который былъ землякомъ Сангалло и родился на тридцать лѣтъ послѣ его [1]).

Рафаэль (умеръ въ 1520). Геймюллеръ опредѣляетъ его значеніе въ архитектурѣ слѣдующими словами: «продолжатель Браманте послѣдняго періода и связующее звено между Браманте и Палладіо».

Дворецъ Vidoni-Caffarelli по стилю примыкаетъ непосредственно къ дому Браманте. На почвѣ совершенно новаго пониманія красоты былъ созданъ палаццо dell'Aquilla (въ свое время разрушенный, но извѣстный по рисункамъ и гравюрамъ) [2]); распредѣленіе его фасада сыграло значительную роль при постройкѣ дворцовъ ближайшаго будущаго (рис. 1).

Проэктъ продолговатаго въ планѣ зданія собора св. Петра Рафаэля, дворецъ Pandolfini во Флоренціи.

Перуцци (умеръ въ 1535). Его послѣднія произведенія: дворецъ Costa и дворецъ Massimi alle Colonne. Въ его созданіяхъ проявляется новое пониманіе формы.

А. да Сангалло Младшій (умеръ въ 1546) — главный виновникъ развитія барокко. Стиль его массивенъ и сосредоточенъ, «robusto e severo». Онъ учился у Рафаэля, но пріобрѣтенное

[1]) R. Redtenbacher, Giuliano da Sangallo, Allg. Bauzeitung, Jahrg. 44, Wien, 1879, 1—10.

[2]) Ferrerio, Palazzi di Roma. Рисунокъ Пармеджіанино, опубликованный Геймюллеромъ въ его „Raffaello".

у него претворялъ и продолжалъ въ самостоятельномъ творчествѣ. Многократно является онъ изобрѣтателемъ новыхъ архитектурныхъ формъ. Его величайшія произведенія: дворецъ Farnese (таблицы 2 и 3)[1]. Его собственный домъ, теперь palazzo Sacchetti (таблица 14)—образецъ аристократическаго городского дома.

Микель-Анджело Буонаротти (умеръ въ 1564). Прославленъ, какъ «отецъ барокко». Быть-можетъ, не малое значеніе имѣло то обстоятельство, что Микель-Анджело занялся архитектурой, будучи уже зрѣлымъ и знаменитымъ; этимъ было обезпечено поклоненіе и подражаніе всему, что́ онъ создавалъ. Онъ обращался съ формами съ суверенной свободой. Онъ не спрашивалъ объ ихъ назначеніи, онѣ служили композиціи, имѣющей въ виду лишь выразительность пластическихъ контрастовъ и согласное взаимодѣйствіе свѣта и тѣни.

Значительна каждая его линія.

Его флорентинскія постройки: S. Lorenzo, проэкты фасада 1516 и 1517 годовъ; надгробный памятникъ Медичи—начало работы надъ нимъ относится къ 1520 году. Библіотека S. Lorenzo (Laurenziana) начата около 1523 года, лѣстница — позже [2].

Римскія сооруженія: перестройка капитолія, — проэктъ относится къ первымъ годамъ папства Павла III. По свидѣтельству надписей, статуя Марка Аврелія была поставлена въ 1538 году. Возможно, что овальный постаментъ ея уже приноровленъ къ задуманной имъ овальной формѣ площади. Двойная лѣстница дворца сенаторовъ можетъ быть съ увѣренностью отнесена ко времени до 1555 года [3]. Впрочемъ, это сооруженіе было закончено

---

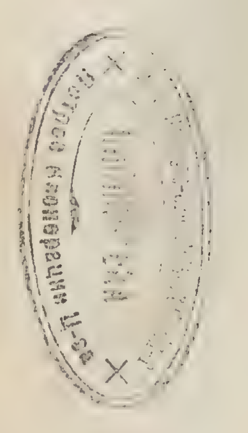
[1]) Какъ извѣстно, вліяніе Микель-Анджело было рѣшающимъ при завершеніи этого зданія. Онъ значительно измѣнилъ фасадъ. Ради далеко выступающаго впередъ карниза, онъ поднялъ стѣны на два метра, чѣмъ нарушилъ всѣ пропорціи зданія.

[2]) Основныя даты: въ 1558 году Микель-Анджело описываетъ лѣстницу въ письмѣ къ Вазари. Въ 1559 году онъ посылаетъ Амманати модель ея.

[3]) Она уже указана на планѣ Рима этого года. Гравюры того-же, приблизительно, времени воспроизводитъ Letarouilly въ Édifices de Rome. Texte p. 721. Лучше у Müntz, Antiquités de Rome. 1886, 152. Впрочемъ, въ теперешнемъ своемъ видѣ она не соотвѣтствуетъ намѣреніямъ Микель-Анджело. Правильны оба лежащіе рѣчные бога; но въ серединѣ Микель-Анджело предполагалъ устроить нишу съ колоссальной статуей Юпитера. Благодаря колодцу, ниша теперь такъ укорочена, что тамъ помѣщается лишь небольшая статуя Рима, производящая очень непріятное впечатлѣніе. Колодецъ появляется впервые на рисункахъ 1600 года.



Табл. 2. ДВОРЕЦЪ ФАРНЕЗЕ.





лишь Джiакомо делла Порта и Райнальди. Дворецъ Консерваторiи былъ, хотя и не вполнѣ, въ существенной своей части законченъ въ то время, когда Вазари готовилъ второе изданiе (1568) своихъ записокъ. Дворецъ, расположенный напротивъ, по-



Рис. 1. PAL. DELL'AQUILA (по Геймюллеру).

добный по формамъ дворцу Консерваторiи, заложенъ позже, но площадь распредѣлена именно такъ, какъ задумалъ Микель-Анджело. О «Cordonata», полого подымающейся главной лѣстницѣ, Вазари упоминаетъ [2]) какъ о намѣченной и еще не приведенной въ исполненiе.

---

[2]) VII, 222: Una salita, qual sarà piana.

Перваго января 1547 года судьба собора св. Петра была отдана въ руки Микель-Анджело. Онъ руководилъ постройкой до самой своей смерти. Его редакція плана и наружныхъ архитектурныхъ украшеній заднихъ частей собора и, наконецъ, модель купола (1558)—все это шаги, имѣвшіе огромное значеніе для новаго искусства.

Работы послѣднихъ лѣтъ его жизни: превращеніе главнаго корпуса термъ Діоклетіана въ церковь S. M. degli Angeli и Porta Pia (1561).

Все послѣдующее развитіе стиля зависѣло отъ Микель-Анджело. Никто, приблизившись къ нему, не ускользаетъ отъ его очарованія и никто въ то-же время не рѣшается подражать ему непосредственно. Остальные руководители (до Бернини)—Виньола, Джіакомо делла Порта, Мадерна.

Джіакомо Бароцци да Виньола (1507—1573) родомъ изъ Модены, выросъ однако въ Болоньѣ. Первое художеное образованіе получилъ, вѣроятно, подъ вліяніемъ Серліо [1]. Виньолу принято считать сухимъ теоретикомъ, представителемъ академической приверженности правиламъ потому, что онъ написалъ знаменитую книгу о пяти ордерахъ. Это несправедливо. Взглянувъ на заглавный листъ его Regola, мы убѣждаемся, что искусство Виньолы было очень свободно. Во дворѣ Palazzo di Firenze въ Римѣ онъ положительно соперничаетъ съ Микель-Анджело въ свободной трактовкѣ формъ [2] (мотивъ Лауренціаны). Онъ пріобрѣтаетъ значеніе, сдѣлавшись папскимъ архитекторомъ при Юліи III (1550) [3]. Ему было тогда сорокъ три года. Первымъ его пріютомъ въ молодости была классическая школа; теперь онъ вошелъ въ сферу вліянія Микель-Анджело. Небольшая молельня S. Andrea возлѣ Porta del Popolo еще сдержана и строга по формамъ. Vigna del Papa Giulio, съ ея нетвердой, ощупью идущей архитектурой, судя по дис-

---

[1]) H. Willich, Barozzi da Vignola, Strassburg, 1906.

[2]) Letarouilly, T. 318.

[3]) Vas. VII, 106. Онъ, кажется, уже въ 1547 покинулъ Болонью, чтобы поступить на службу къ Фарнезе.

позиціи плана и по отдѣльнымъ деталямъ [1]), принадлежитъ, кажется, не ему (Участіе Микель-Анджело (?), Амманати, Вазари и самого заказчика, папы Юлія III). Микель-Анджело былъ, очевидно, высокаго мнѣнія о Бароцци, хотя послѣдній и противопоставлялъ свою большую самостоятельность его вліянію и хотя отношенія между художниками, въ силу различія характеровъ, никогда не были особенно близкими. Служа княжескому роду Фарнезе, онъ занятъ былъ сооруженіемъ дворца Фарнезе, гдѣ ему принадлежатъ галлерея, многія детали, двери, и камины; въ качествѣ архитектора Юлія III онъ самостоятельно построилъ боковыя галлереи Капитолія, находящіяся наверху, возлѣ лѣстницъ, противъ Araceli и Monte Caprino [2]). А послѣ смерти Буонаротти руководилъ сооруженіемъ собора св. Петра: вывелъ боковые купола, очень характерно дополнивъ ихъ, сравнительно съ проэктомъ Микель-Анджело. Главная-же его заслуга—замокъ Caprarola, построенный для Фарнезе—гигантское пятиугольное сооруженіе, переходнаго стиля (возводить его начали на старой крѣпости въ 1559 году), и церковь Gesú (начатая въ 1568), которая предвосхищаетъ церковную архитектуру барокко [3]). Смерть помѣшала Виньолѣ закончить послѣднее произведеніе. Но проэктъ фасада сохранился на гравюрѣ [4]). Послѣднею церковью его постройки была S. Anna dei Palafrenieri (1572),—въ планѣ яйцевидной формы.

Его преемникомъ по перестройкѣ церкви Іезуитовъ и по вліянію на судьбы римской архитектуры былъ Джіакомо делла Порта (умеръ въ 1603). Онъ вовсе не приходился братомъ скульптору Гуильельмо делла Порта, вообще не былъ Лом-

---

1) Vas. VII, 694.

2) Онп имѣются уже па изображеніяхъ, относящихся къ 1555 году.

3) S. Maria degli Angeli, вблизи Ассизи, построенная около 1569 года, такъ отличается по принципамъ своего сооруженія отъ церкви Gesú, что приходится допустить значительныя измѣненія, произведенныя позднѣйшими архитекторами въ основномъ ея планѣ.

4) Francesco Villamena, Alcune opere d'architettura di Vignola, Roma 1617, по оригинальной гравюрѣ Marius'a Cartarus'a, 1573, табл. II.

бардцемъ, какъ это принято думать, а былъ, по выраженію Баліони [1]), di patria e di virtù Romano [2]).

Сохранившаяся дата его рожденія, 1541 годъ, уже потому почти невѣроятна, что фасадъ церкви S. Catarina de' Funari былъ имъ законченъ—согласно надписи—въ 1563 году [3]). Джіакомо проявилъ геніальность на всѣхъ поприщахъ. Благоволеніе заказчика способствовало развитію его творческихъ силъ. Онъ первый придалъ черты подлиннаго барокко и церковному фасаду (Gesú, S. Maria de' Monti), и дворцовому фасаду (Pal. Serlupi) и архитектурѣ виллъ (Aldobrandini во Фраскати). Величайшимъ его произведеніемъ былъ-бы куполъ собора св. Петра, если-бы ему можно было приписать не только его исполненіе, но и чертежи (см. соотвѣтствующій отдѣлъ третьей части).

То, что началъ Порта, завершилъ, преувеличилъ и, если угодно, разрушилъ Карло Мадерна (1556—1639; уроженецъ береговъ Комо, онъ ребенкомъ попалъ въ Римъ). Мадерна былъ виновникомъ упадка серьезности, прежде свойственной барокко. Серіозность замысла и желаніе передать значительныя идеи исчезаютъ; наступаетъ эра поверхностнаго искусства, стремящагося къ чрезмѣрности декоративныхъ украшеній. Мадерна показалъ на прекрасномъ фасадѣ церкви св. Сусанны (закончена въ 1603 году), что онъ могъ сдѣлать. Его первое крупное произведеніе такъ и осталось лучшимъ. Самое-же большое по размѣрамъ, фасадъ собора св. Петра, законченный въ 1612 году, даетъ меньше, чѣмъ отъ него ожидаешь. Не слѣдуетъ, однако, забывать, какимъ труднымъ дѣломъ было расчленить эту огромную поверхность. Кромѣ того, художникъ творилъ здѣсь несвободно, будучи связанъ мотивами, оставленными Микель-Анджело. Притворъ, по архитектурѣ своей, снова достоинъ величайшаго восхищенія.

---

[1]) Baglioni, Vite etc., стр. 76.

[2]) Родословное дерево миланскихъ Порта (Guilelmo etc.) приводитъ Kinkel, Mosaik zur Kunstgescichte, стр. 46. Имя Джіакомо въ немъ не встрѣчается. Позже, начиная съ Милиціа, его считали миланцемъ, можетъ быть, потому, что дѣйствительно существовалъ миланскій архитекторъ Giovan Jacomo della Porta (Vasari, VII, 544). Уже Вазари, повидимому, плохо разбирался въ исторіи фамиліи Порта: онъ называетъ Джіакомо дядей, а не отцомъ Гуильельмо. Мы еще встрѣтимся съ этимъ именемъ ниже.

[3]) Самостоятельно онъ выполнилъ, вѣроятно, только верхній этажъ, тогда-какъ планъ нижняго снабженъ относящейся къ 1563 году надписью его учителя Виньолы.

Вокругъ этихъ трехъ великихъ мастеровъ группируются менѣе значительные.

Прежде всего, дѣятельный Бартоломео Амманати [1]), современникъ Виньолы, уроженецъ Флоренціи. Онъ сдѣлался архитекторомъ въ Римѣ, будучи уже взрослымъ человѣкомъ. Духъ Рима онъ воспринялъ въ большой чистотѣ (дворецъ Gaetani-Ruspoli, 1556 годъ). Прекрасный мостъ S. Trinita, изъ флорентинскихъ его сооруженій, не былъ-бы мыслимъ, не пройди онъ римскую школу; въ постройкѣ-же дворцовъ онъ, напротивъ, вскорѣ возвращается къ флорентинской манерѣ. Collegio Romano, производящій весьма сомнительный эффектъ и обязанный происхожденіемъ второй римской поѣздкѣ художника, выдаетъ своимъ фасадомъ, въ какой степени ему измѣнило его крупное дарованіе.

Затѣмъ: Галеаццо Алесси, изъ Перуджіи, получившій образованіе въ Римѣ, подъ руководствомъ Микель-Анджело; онъ довольно поверхностно усвоилъ то, чему его училъ Римъ, но удачно использовалъ свои знанія въ Верхней Италіи (Генуя, Миланъ). Онъ добился въ свое время величайшаго признанія, особенно заграницей,—во Франціи, Испаніи и Германіи.

Далѣе слѣдуютъ Мартино Лунги и его сынъ Оноріо (ум. въ 1619), Доменико Фонтана, дядя Мадерны (ум. въ 1607) и его братъ Джіованни (ум. въ 1614), Фламиніо Понціо, Оттавіано Маскерино, Франческо да Вольтерра, Джіованни Фіаминго, прозванный Ваианціо, и многіе другіе, все—не римляне. Большинство ихъ явилось изъ Ломбардіи, главнымъ образомъ, съ береговъ Комо. Маскерино—болонецъ, Франческо да Вольтерра—изъ Вольтерры. Вазанціо—нидерландецъ (Hans von Xanten). Немногіе изъ нихъ сумѣли разобраться въ новомъ направленіи; большинство проявило безпомощность въ пользованіи новыми формами и было слишкомъ недаровито, чтобы создать что-либо цѣльное. Римляне, во всякомъ случаѣ, съ самаго начала обладали большими, чѣмъ иностранцы, данными для воплощенія массивного и огромного, свойственныхъ барокко.

[1]) Начертаніе его имени много разъ мѣнялось (Ср. Gaye, Categgio). Пользуюсь начертаніемъ, принятымъ въ новѣйшей литературѣ.

На этихъ двухъ моментахъ стиля покоится значеніе Джіованъ Баттиста Соріа (ум. въ 1651), посредственнаго художника, но, въ качествѣ римлянина, сохранившаго и во время упадка способность развернуть всю «gravitas» прежняго стиля.

5. Барокко не сопровождался ни одной теоріей, какъ то было съ ренессансомъ. Стиль развивался, не имѣя образцовъ. Казалось, у творцовъ его не было сознанія, что они и въ принципѣ ищутъ новыхъ путей. Поэтому-то стиль не имѣлъ въ свое время боевого имени: stilo moderno обнималъ все, что выходило за предѣлы античнаго искусства или готики stilo tedesco (gotico). Но, несмотря на отсутствіе теоріи, современники барокко, писавшіе объ искусствѣ, установили нѣсколько новыхъ оттѣнковъ въ опредѣленіи красоты—оттѣнковъ до нихъ неизвѣстныхъ въ принятомъ ими значеніи (capriccioso, bizzarro, stravagante и др., или просто nuovo [1]). «Новое», какъ несогласное съ традиціонной красотой, стало похвальнымъ эпитетомъ. Развился вкусъ къ новшествамъ, т.-е. къ тому, что сознательно выходило за кругъ античныхъ завѣтовъ, и благосклонно принималось все оригинальное, нарушавшее правила. Любовь къ безформенному стала повальною болѣзнью.

Обычное въ наши дни названіе этого стиля «барокко», принятое также итальянцами [2]), французскаго происхожденія.

---

[1]) Capriccioso, отъ capro-козелъ, въ смыслѣ: своеобразно, остроумно и глубоко; часто встрѣчается у Vasari. Выраженіе величайшей похвалы по адресу Микель-Анджело: Introduzione I, 136: ricoprendo con vaghi e capricciosi ornamenti (ornamenti обозначаетъ не только декоративныя украшенія) i difetti della natura. Ibid. VI, 299 (v. di Mosca): non è possibile veder piu belli e capricciosi altari etc. Ibid. VII 105 (v. di Vignola): belle e capricciose fantasie и т. д, Болѣе поздній примѣръ: собраніе «ornamenti capricciosi» Монтани и Соріа. Римъ, 1625. Въ томъ-же смыслѣ bizzarro (Vas. I. 136 и въ др. мѣстахъ) и stravagante (Vas. VII. 260, v. di Michelangelo: stravagante e bellissimo—относительно Porta Pia). Иногда употребляется и по отношенію къ старому искусству (= оригинально) — Lomazzo, Trattato dell'arte (1585) допускаетъ то-же словоупотребленіе.

[2]) Съ какихъ поръ, я не могу указать точнѣе. Слово «barocco» можетъ быть уже рано найдено въ итальянскихъ произведеніяхъ и имѣетъ значеніе не совсѣмъ честнаго пріема въ торговлѣ; какъ философскій терминъ оно обозначаетъ родъ силлогизма, который не можетъ быть признанъ вѣрнымъ. Французскіе классики перенесли его, кажется, около половины XVIII вѣка въ художественную литературу. Milizia (Dizionario delle belle arti del disegno, Bassano 1797) знаетъ его уже въ современномъ смыслѣ.

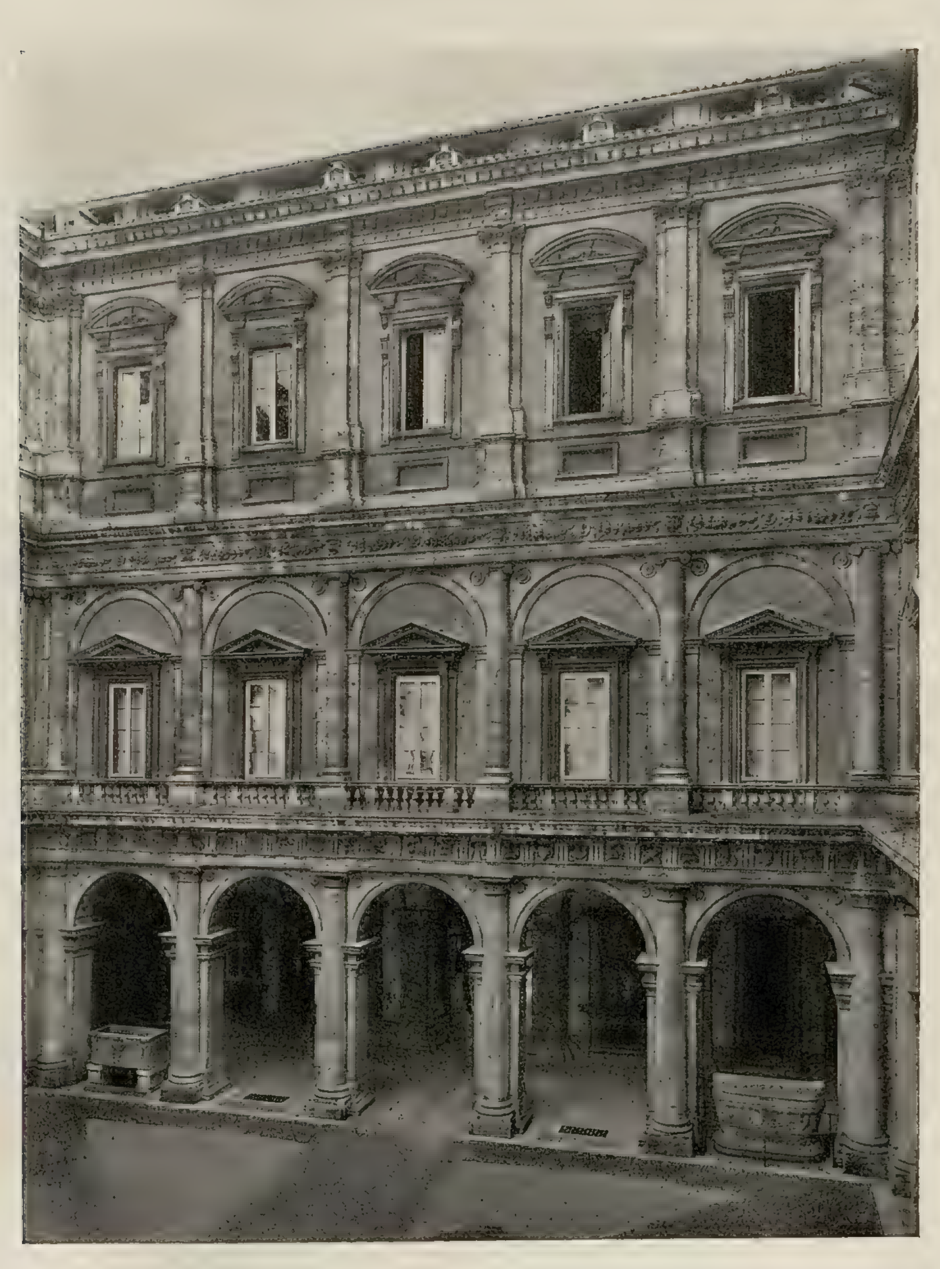
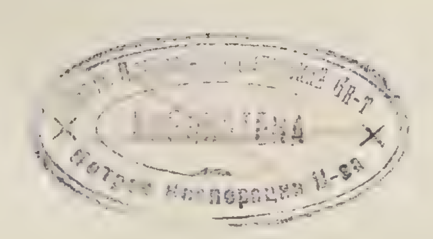


Табл. 3. ДВОРЕЦЪ ФАРНЕЗЕ. Дворъ.





Этимологія этого слова не установлена. Одни предполагаютъ здѣсь намекъ на логическую формулу безсмысленнаго, «b a r o c o», другіе предполагаютъ связь съ названіемъ жемчужной раковины, имѣющей удлиненно-неправильную форму. Большая энциклопедія (т. II, изд. 1758) употребляетъ это слово еще не въ нашемъ смыслѣ: «Baroque, adjectiv en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement, ou s'il était possible de le dire, l'abus... il en est le superlatif. L'idée du baroque entraine avec soi celle du ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grandes modèles de bizarrerie et Guarini peut passer pour le maître du baroque» (Quatremère de Quincy, Dictionnaire historique de l'Architecture, 1795—1825). Различія baroque и bizarre для насъ не совсѣмъ обычны; мы воспринимаемъ второе выраженіе, какъ болѣе рѣзкое. Въ качествѣ признаннаго въ исторіи живописи наименованія это слово потеряло оттѣнокъ насмѣшки; въ разговорной рѣчи (въ нѣмецкомъ языкѣ) оно, напротивъ, до сихъ поръ употребляется съ цѣлью отмѣтить безсмысленность и чудовищность объекта.

6. Со смертью Рафаэля наступаетъ замѣтное охлажденіе къ античному. Не то, чтобы ему стали посвящать меньше вниманія. Напротивъ. Но ему уже не покланяются по-дѣтски, со священнымъ трепетомъ [1]). Въ концѣ концовъ, ему перестаютъ даже подражать—его изучаютъ. Въ Римѣ основывается Академія Витрувія, которая наново, и очень основательно, зарисовываетъ развалины древняго міра [2]). Виньола принимаетъ въ ней участіе; какъ результатъ своихъ изысканій, онъ издаетъ руководство къ изученію пяти ордеровъ [3]), которое считается классическимъ образцомъ втеченіе двухъ вѣковъ. Слова предисловія очень характерны для духа, въ которомъ эта книга написана. Авторъ хочетъ, сравнивъ то, что людямъ нравится, вывести

---

[1]) Vasari: „quelle reliquie di edifizy, che noi come cosa santa onoriamo e come sole bellissime c'ingegniamo d'imitore (V, 448). Впрочемъ, у Вазари можно найти выраженія и другого рода (см. ниже).

[2]) Burkhardt, Renaissance in Italien, 4 изд., стр. 43; см. также: Bottari, Raccolta di lettere. Milano 1822, II, 1.

[3]) Regola delli cinque ordini d'architettura. fol. Roma (1563).

отсюда правило, которое дало-бы всякому возможность быть увѣреннымъ въ успѣхѣ творчества [1]). Во всемъ-же, выходящемъ за предѣлы пяти ордеровъ, онъ вполнѣ независимъ. Ему нѣтъ дѣла до античнаго духа.

Скамоцци открыто жалуется на недостатокъ уваженія къ античному. «Le cose fatte dagli antichi vengono sprezzate e quasi derise». «Sono molti, che non l'istimano molto» [2]).

Въ общемъ можно замѣтить, что античное понимается, какъ «правило». Одни нарушаютъ его сознательно, болѣе-же робкіе умы пытаются примирить и оправдать то, что всегда можетъ быть оправдано. Такъ, Ломаццо въ своемъ Trattato dell' arte пытается сопоставить случаи, когда даже древніе позволяли себѣ нѣкоторую свободу, и дѣлаетъ это именно затѣмъ, чтобы оправдать современниковъ [3]).

Ломаццо былъ миланцемъ, а люди, окружавшіе Микель-Анджело, разсуждали иначе. Вазари привѣтствовалъ, какъ освобожденіе, то неслыханное, на что Микель-Анджело рѣшился въ надгробномъ монументѣ Медичи. «Gli artifici gli hanno infinito e perpetuo obligo, avendo egli rotto i lacci e le catene delle cose che per via d'una strada commune eglino di continuo operavano» [4]).

Восхищеніе древнимъ міромъ все болѣе и болѣе ограничивается поклоненіемъ его величію вообще, грандіозности его предпріятій, вмѣсто поклоненія красотѣ отдѣльныхъ формъ.

---

[1]) Mi è piaciuto di continuo intorno questa prattica degli ornamenti vederne il parere di quanti scrittori ho possuto, e quelli comparandoli fra lor stessi e con l'opre antiche, vedere di trarne una regola и т. д.

[2]) Idea dell'architettura universale. Venezia, 1615. I lib. 1 cap. XXII, 64.

[3]) Такъ, для него примѣромъ служитъ дверь изъ мѣстности Фолиньо: арка двери достигаетъ фронтона. Фронтонъ открытъ книзу; вѣрнѣе, это лишь несущія полуколонны, снабженныя антаблементомъ. Ср. первоначальный замыселъ оконъ Сангалло для второго этажа дворца Фарнезе. Характерно, что̀ говоритъ объ этомъ маленькомъ памятникѣ Серліо, который его зналъ и изобразилъ: „E ancora che paja cosa licentiosa, perchè l'arco rompe il corso dell' architrave e del fregio, nondimeno non mi dispiacque la inventione. La cosa é molto grata alla vista“ (Architettura, lib III, стр. 74. Цитирую по изданію: Венеція, 1566).

[4]) V. di Michelangelo. VII 193. Ср., Condivi, Vita di Buonarotti, 59 (изд. C. Frey, Vita di M. B, стр. 192): cosa inusitata e nuova non ubbligata a maniera o legge alcuna antica over moderna (планъ фасада для дворца Юлія III); mostrando, l'architettura non esser stata cosi dalli passati assolutamente trattata, che non sia uogo a nuova inventione non men vaga e men bella.

Исчезло чувство, умѣвшее находить божественное въ малѣйшемъ памятникѣ античнаго духа и поклоняться ему. Быть-можетъ, это зависѣло и отъ обостреннаго самосознанія, которое приходится признать за тѣмъ поколѣніемъ. Глубоко проникли корни увѣренности, что съ древними можно помѣряться силами. Самъ Микель-Анджело, котораго хвалили за скромность, сказалъ по поводу своего проекта церкви S. Giovanni de'Fiorentini, что ни римляне, ни греки не достигали въ храмахъ подобнаго величія [1]). То-же еще чаще повторялъ Вазари [2]).

Подобнымъ-же самосознаніемъ приходится объяснить и равнодушіе, съ которымъ, напримѣръ, Сикстъ V разрѣшилъ снести Septizionium Severi, чтобы воспользоваться его строительнымъ матеріаломъ [3]).

Барокко было свойственно чувство исключительнаго своего права на существованіе и исключительной непогрѣшимости, какъ никакому другому стилю.

Интересно ознакомиться ближе съ этимъ художественнымъ міровоззрѣніемъ.

7. Литература:

Jacob Burckhardt. Cicerone, 1855. 9 изд. въ 1904. Первая попытка характеризовать стиль, опредѣляющая всѣ послѣдующія попытки.

Его же. Architektur der Renaissance in Italien. 4 изд. 1904.

A von Zahn. Barock, Rococo und Zopf (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, 1873). Касательно барокко здѣсь нѣтъ ничего, кромѣ ссылки на Буркгардта.

R. Dohme. Studien zur Architekturgeschichte des 18 Jahrhunderts (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst. 1878) Здѣсь цѣнно принципіальное отдѣленіе римскаго стиля отъ венеціанскаго.

---

[1]) Vasari, VII, 263.

[2]) По поводу карниза дворца Фарнезе (VII. 223); по поводу надгробья Медичи (VII. 193) и т. д.

[3]) Протестъ нѣсколькихъ знатныхъ любителей античнаго остался безрезультатнымъ.

G. Ebe, Spätrenaissance. Berlin. 1886, 2 т. Не имѣетъ самостоятельнаго значенія.

C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils, des Rococo und des Klassicismus. T. I, Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart. 1887.

Эту широко задуманную книгу можно, по-моему, упрекнуть въ томъ, что она не даетъ читателю точнаго опредѣленія барокко. Слишкомъ смѣло опредѣленіе (стр. 7) барокко, какъ стиля, «который, исходя изъ подражанія древнимъ, какъ базиса, усиливаетъ способы выраженія архитектурной идеи путемъ сознательной, свободной, по-современному многообразной трактовки, пока не впадетъ въ недопустимыя уже преувеличенія и безуміе». Отсутствіемъ опредѣленія обусловлена неясность всей книги. Приведу примѣръ. По мнѣнію Гурлитта, Мадерна тоже представитель барокко—церковь S. Susanna упоминается, какъ образецъ стиля, тогда-какъ Дж. делла Порта, непосредственный предшественникъ Мадерны, отнесенъ къ совершенно иной школѣ такъ называемаго поздняго ренессанса,—«къ школѣ, которая боролась съ реформаціей, базируясь на идеѣ внутренняго оздоровленія, изнутри кнаружи, и на господствѣ правилъ, нарушаемыхъ лишь случайно» Съ другой стороны, къ барокко отнесены венеціанскіе дворцы Скамоцци и Лонгены, которые по существу не даютъ ничего новаго и поэтому всегда считались принадлежащими ренессансу.

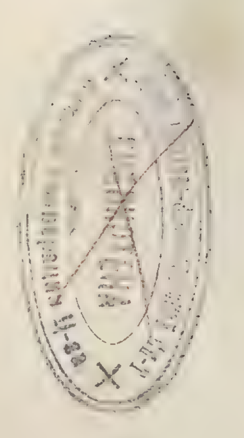
Авторъ предполагаетъ, что новый стиль зародился во Флоренціи; значеніе римской полосы развитія не выдвинуто имъ на первый планъ. Но это и не могло быть сдѣлано, такъ-какъ изложеніе начинается эпохой послѣ Микель-Анджело.

Указавъ подобныя принципіальныя ошибки, можно, мнѣ кажется, умолчать объ отдѣльныхъ погрѣшностяхъ, понятныхъ при обиліи и неразработанности матеріала.

Ricci, Storia dell' architettura in Italia. III. Roma. 1857. Изложеніе подчасъ капризно. Барокко, по мнѣнію автора, зародился на Востокѣ и проникъ оттуда черезъ Сицилію и Неаполь въ Римъ.



Табл. 4. ЛѢСТНИЦА БИБЛІОТЕКИ СВ. ЛАВРЕНТІЯ ВО ФЛОРЕНЦІИ.





При первомъ изданіи «Ренессанса и барокко» автору остались неизвѣстными:

R. Redtenbacher. Die Architektur der italienischen Renaissance. Frankfurt am Main. 1886. Содержитъ много цѣннаго матеріала объ архитектурѣ Италіи, собраннаго съ большою тщательностью и послѣ основательнаго изученія источниковъ. Отдѣлъ, посвященный архитектурѣ эпохи послѣ Микель-Анджело (§§ 97—121), особенно для насъ важный, слишкомъ кратокъ. Обстоятельные указатели дѣлаютъ книгу пригодною въ качествѣ учебнаго руководства и справочника.

Затѣмъ появились:

A. Schmarsow, Barock und Rokkoko. Eine kritische Aúseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig. 1897. Книга эта занимается, лишь болѣе обстоятельно, тѣмъ-же вопросомъ, что и настоящее изслѣдованіе. Однако, отправляясь отъ другихъ положеній, она приходитъ часто къ совершенно инымъ результатамъ, чѣмъ достигнутые здѣсь (напримѣръ, въ установленіи понятія живописнаго въ архитектурѣ). Основательная оцѣнка этого значительнаго сочиненія вышла-бы далеко за рамки нашей работы.



F. Durm. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Handbuch der Architektur. II Teil. 5. Bd. Stuttgart. 1903. Для настоящаго изслѣдованія особаго значенія не имѣетъ, такъ-какъ всѣ вопросы смѣны стилей намѣчены въ этомъ сочиненіи очень кратко и поверхностно; наиболѣе вниманія удѣлено техникѣ, частностямъ и описанію типовъ зданій. Плохо защищена въ цѣломъ и влечетъ за собою недоразумѣнія принятая авторомъ система группировки архитекторовъ по категоріямъ «поздняго ренессанса», «теоретиковъ» и «представителей барокко» (стр. 20). Пользуясь этой системой, очень трудно судить о значеніи отдѣльныхъ архитекторовъ.

H. v. Geymüller. Michelangelo, als Architekt, München. 1904 (оттискъ изъ «Die Architektur der Renaissance in Toskana). Никто лучше этого автора не могъ написать столь же трудное, сколько и необходимое изслѣдованіе. Въ немъ много поразительнаго, какъ, напримѣръ, указаніе на вліяніе Браманте; много

2



отраднаго, напримѣръ, смѣлое проникновеніе въ вѣчныя загадки и противорѣчія, вытекающія изъ анализа личности Буонаротти и его произведеній. Нѣсколько педантичнымъ кажется разграниченіе «трехъ манеръ», встрѣчающихся часто въ одномъ и томъ-же зданіи. Провести это разграниченіе до конца трудно, и потому лучше было-бы отказаться отъ него,

---

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

СУЩНОСТЬ СМѢНЫ СТИЛЕЙ.

ГЛАВА I.

1. Историки искусства единогласно считают отличительной чертой архитектуры барокко ея живописный характеръ. Архитектура измѣняетъ въ барокко своей природѣ и пытается воздѣйствовать средствами, свойственными другому роду искусства: она приближается къ живописи.

Понятіе «живописности» принадлежитъ къ числу наиболѣе важныхъ, но и наиболѣе неясныхъ и расплывчатыхъ понятій, которыми оперируетъ исторія искусства. Существуетъ, подобно живописной архитектурѣ, и живописная пластика. Въ исторіи живописи можетъ быть также выдѣленъ особый періодъ: говорятъ о живописномъ безпорядкѣ, о живописной роскоши и т. д. Кто хочетъ выразить этимъ понятіемъ что-либо опредѣленное, тотъ поспѣшитъ отдать себѣ отчетъ въ его содержаніи.

Что значитъ «живописный»? Отвѣтъ прежде всего очень простой: живописно то, что даетъ картину, т.-е. то, что безъ всякихъ добавленій или измѣненій можетъ послужить сюжетомъ для живописнаго произведенія.

Строгій, не лежащій въ развалинахъ античный храмъ, не живописенъ. Какъ-бы велико ни было архитектоническое впечатлѣніе отъ подобнаго зданія — какъ картина, оно однообразно; современному художнику стоило-бы большого труда заинтересовать подобнымъ объектомъ. Онъ долженъ былъ-бы прибѣгнуть къ свѣтовымъ и воздушнымъ эффектамъ и написать ландшафтъ, т.-е. привнести то, что выходитъ за предѣлы собственно архитектоническаго. Съ другой стороны, получить живописное впечатлѣніе отъ богатой архитектуры барокко гораздо легче, чѣмъ отъ древняго храма: въ ней больше движенія, болѣе свободныя линіи, болѣе оживленная игра

свѣта и тѣней, и то, что она даетъ, удовлетворяетъ требованіямъ живописности тѣмъ болѣе, чѣмъ значительнѣе ея грѣхи противъ высшихъ законовъ строительнаго искусства. Строгое чувство архитектоническаго бываетъ оскорблено, чуть только прекрасное перестаетъ воплощаться въ опредѣленныхъ, прочныхъ формахъ. Начинаютъ видѣть красоту не въ спокойномъ строеніи, а въ движеніи массъ, при которомъ формы кажутся ежеминутно измѣнчивыми, проникнутыми то растущей, не убывающей страстью.

Еще рѣзче можно было-бы опредѣлить разницу между архитектурнымъ и живописнымъ характеромъ стилей слѣдующимъ образомъ: строгая архитектура дѣйствуетъ тѣмъ, что она есть на самомъ дѣлѣ, т.-е. своей тѣлесной подлинностью; живописная-же архитектура—тѣмъ, чѣмъ она кажется, иллюзіей движенія.

Слѣдуетъ впередъ сказать, что не можетъ быть и рѣчи о рѣшительномъ, исключающемъ другъ друга противопоставленіи двухъ родовъ архитектуры.

2. Живописное основано на иллюзіи движенія. Почему-же именно движеніе живописно, почему именно только живописи дано быть выразительницей движенія? Наглядный отвѣтъ можно получить, присмотрѣвшись къ характернѣйшимъ живописнымъ образцамъ.

Во-первыхъ, основное предназначеніе живописи заражать кажущимся; воплощенное въ живописи лишено физической реальности. Кромѣ того, она, какъ ни одно искусство, располагаетъ средствами для воспроизведенія движенія. Этими средствами она обладала не всегда. Я замѣтилъ уже, что въ исторіи ея былъ періодъ особой, усиленной живописности; лишь исподволь вырабатывала она живописный стиль, освобождаясь отъ господства графической манеры. Переходъ этотъ завершается въ итальянскомъ искусствѣ въ пору расцвѣта ренессанса. Его можно прослѣдить во многихъ мѣстахъ. Превосходный примѣръ—Рафаэль: въ монументальной задачѣ ватиканскихъ станцъ онъ продѣлалъ это развитіе отъ стараго къ новому стилю на

глазахъ всего міра. Stanza d' Eliodoro можетъ быть названа моментомъ рѣшительнаго перелома (1512—1514) [1]).

Каковы-же новыя средства выраженія, которымъ было суждено сыграть рѣшающую роль въ архитектурѣ? Я попытаюсь выявить основныя черты живописнаго стиля.

3. Художественныя намѣренія выражаются наиболѣе непосредственно въ эскизахъ. Эскизъ выдаетъ то, что художнику представлялось самымъ существеннымъ: мы видимъ, какъ онъ думалъ. Сравненіе эскизовъ послужитъ и для насъ исходнымъ пунктомъ въ дѣлѣ выясненія связи между двумя манерами.

Каждая манера требуетъ особаго матеріала. Графическій стиль пользуется перомъ или твердымъ карандашомъ; живописный—углемъ, мягкимъ краснымъ карандашомъ или широкой растушевкой. Въ первомъ—только линіи; все ограничено, очерчено рѣзко; впечатлѣніе достигается контуромъ; во второмъ— широкія и расплывчатыя массы, контуры едва намѣчены неувѣренными, повторяющимися штрихами, а то и отсутствуютъ вовсе. Не только частности, но вся композиція расчленяется свѣтомъ и тѣнью; отдѣльныя группы массъ объединены свѣтомъ: свѣтлыя части картины противопоставлены темнымъ.

Старый стиль мыслилъ линейно, его намѣренія не простирались дальше смѣны и гармоніи линій; живописный стиль мыслитъ только массами: свѣтъ и тѣнь — его элементы.

Свѣтъ и тѣнь по самой своей природѣ заключаютъ въ себѣ сильно выраженный моментъ движенія. Ограниченная линія увѣренно руководитъ зрѣніемъ: слѣдуя ея несложному движенію, оно безъ труда схватываетъ цѣлое. Здѣсь-же многообразное, противорѣчивое движеніе массъ свѣта увлекаетъ зрѣніе за собою, не зная границъ и законченности, то усиливаясь, то ослабѣвая.

На этомъ основано впечатлѣніе непрерывной измѣнчивости, которое удается произвести этому стилю.

---

[1]) C. F. v. Rumohr, Italienische Forschungen 1831. III 85 и слѣд.—A. Springer, Raffael und Michelangelo, 2 изд. I. 279 и слѣд.—Wölfflin, Die klassische Kunst, München 1899, стр. 85 и слѣд.

Контуръ уничтожается принципіально; вмѣсто замкнутой спокойной линіи проступаетъ неопредѣленная, ограничивающая всю композицію сфера; массы не закрѣплены и не связаны твердыми линіями и потому сплываются. Раньше фигуры рѣзко выдѣлялись на свѣтломъ фонѣ; теперь глубина картины обыкновенно темна, и очертанія фигуры сливаются съ фономъ. Выдаются лишь отдѣльныя освѣщенныя поверхности. Изъ этихъ данныхъ вытекаютъ слѣдующія свойства стиля.

Противоположеніе линейнаго и объемнаго смѣняется другимъ противоположеніемъ: плоскаго и пространственнаго (пластическаго).

Живописный стиль, пользуясь тѣнями, придаетъ изображенію пластичность; отдѣльныя его части кажутся расположенными въ пространствѣ ближе или дальше [1]). Впечатлѣніе «ближе или дальше» уже опредѣляетъ моментъ движенія, свойственный всему рельефно тѣлесному въ противоположность плоскостному. Поэтому этотъ стиль пытается все плоское замѣнить выпуклымъ, прибѣгая повсюду къ пластикѣ, къ свѣту и тѣни. Усиливая контрасты свѣта и мрака, можно достигнуть подлинно «живого» впечатлѣнія отъ картины.

Подобное развитіе легко прослѣдить по ватиканскимъ станцамъ. Драматическое дѣйствіе изгнанія Eliodoro значительно усилено мерцаніемъ отдѣльныхъ свѣтлыхъ пятенъ на темномъ фонѣ [2]). Одновременно съ этимъ, плоскость рисунка отнесена дальше отъ зрителя, въ глубину картины. Заключающая картину рама (напримѣръ, ворота) трактуется на позднѣйшихъ картинахъ такъ, чтобы можно было подумать, что дѣйствительно глядишь черезъ дугу свода. Фигуры распредѣляются не въ одинъ рядъ, не въ одномъ планѣ,—напротивъ, слѣдуя за ними, взоръ уходитъ въ глубину картины, не имѣющей дна.

---

[1]) Само собою разумѣется, рѣчь идетъ здѣсь лишь о количественной разницѣ: старый стиль тоже не былъ плоскимъ въ смыслѣ чисто-линейнаго рисунка.

[2]) Но никогда итальянцы не достигаютъ того невѣрнаго мерцанія, которое любятъ голландцы. Итальянцы и тутъ остаются вѣрными своей пластической натурѣ: ихъ свѣтовые эффекты просты, они обычно даютъ движущіяся фигуры, избѣгая неопредѣленныхъ соотношеній воздуха и свѣта, въ чемъ такъ великъ Рембрандтъ.

4. Живописный стиль имѣетъ своей цѣлью вызывать иллюзію движенія. Распредѣленіе массъ свѣта и тѣни—таковъ первый моментъ, которымъ достигается это впечатлѣніе; вторымъ моментомъ я считаю нарушеніе правильности въ распредѣленіи фигуръ (свободный стиль, живописный безпорядокъ). Все правильное—мертво, неподвижно и неживописно.

Неживописна прямая линія и плоская поверхность. Если онѣ на картинѣ неизбѣжны, какъ, напримѣръ, при передачѣ архитектоническихъ предметовъ, то ихъ нарушаютъ «случайно», замѣняя цѣлое—его обломками. Для «оживленія» вводится «случайная» складка ковра или что-нибудь въ этомъ родѣ.

Неживописна равномѣрная смѣна фигуръ, совершающаяся по правиламъ метрики; уже лучше ритмическая послѣдовательность, еще лучше—совершенно случайная группировка, необходимость которой скрыта въ опредѣленномъ распредѣленіи свѣтлыхъ и темныхъ массъ.

Чтобы достигнуть дальнѣйшей иллюзіи движенія, располагаютъ весь предметъ или хотя-бы значительную его часть косо по отношенію къ зрителю. При распредѣленіи отдѣльныхъ фигуръ, конечно, давно уже прибѣгали къ подобной вольности; относительно-же группъ и всего тектоническаго—правило сохранялось твердо. Сравните эти измѣненія на картинахъ Ватикана: скромно косо разложенныя книги «Disputa», столикъ «Аѳинской школы», всадникъ въ «Eliodoro» и др. [1]). Въ концѣ концовъ, ось картины (какъ для архитектоническихъ пространствъ, такъ и для композиціи фигуръ) располагается вообще косо по отношенію къ зрителю. Въ томъ случаѣ, если точка зрѣнія глубоко опущена, скашивается и вертикальная ось.

Наконецъ, неживописна и симметрія. Вмѣсто согласованности отдѣльныхъ формъ, живописный стиль знаетъ лишь равновѣсіе массъ, причемъ обѣ половины картины могутъ быть очень несхожи между собою. Въ такихъ случаяхъ середина картины остается свободной. Центръ тяжести передвинутъ въ сторону, и тѣмъ достигается свободное напряженіе композиціи.

---

[1]) Для живописнаго изображенія архитектоническихъ фасадовъ косая оріентировка почти неизбѣжна. О мотивѣ прикрытія, играющемъ при этомъ роль, см. ниже.

Живописно-свободный стиль принципіально распредѣляетъ фигуры не по архитектоническимъ схемамъ, — онъ не знаетъ правилъ для разстановокъ, пользуясь лишь игрой свѣта и тѣни, не подчиняющейся никакимъ правиламъ [1]).

5. Третьимъ моментомъ живописнаго стиля я считаю неопредѣленность (отсутствіе очертаній).

Къ «живописному безпорядку» можно отнести ту манеру изображенія, когда отдѣльные предметы не представлены съ полною опредѣленностью, а отчасти скрыты. Мотивъ прикрытія—одинъ изъ существенныхъ въ живописномъ стилѣ. Все, что можетъ быть съ перваго-же взгляда схвачено цѣликомъ, дѣлаетъ картину скучной. Поэтому живописный стиль требуетъ прикрытія отдѣльныхъ частей картины, предметы разставляются одинъ позади другого, выглядываютъ лишь краемъ, и такимъ путемъ фантазія понуждается къ наивысшему напряженію—къ угадыванію скрытаго. Начинаетъ казаться, что полускрытое само стремится къ свѣту. Картина оживаетъ, скрытое проступаетъ на ней и т. п. Строгій стиль также не могъ избѣжать прикрытія; оно примѣнялось давно, а съ начала 16-го столѣтія особенно часто. Но тогда существенное все-же изображалось. Такимъ образомъ, элементъ безпокойства и неопредѣленности былъ смягченъ и не подчеркнутъ. Теперь, напротивъ, избираются такія положенія, чтобы фигуры казались случайными.

Мотивъ прикрытія части фигуры рамой, такъ-что иныя фигуры видны только до половины, обусловленъ тѣмъ-же соображеніемъ. Въ наивной формѣ онъ былъ извѣстенъ очень рано. Онъ исчезъ наканунѣ эпохи классицизма, затѣмъ былъ принятъ снова, уже вполнѣ сознательно.

Въ высшихъ своихъ проявленіяхъ живописный стиль вообще вдается въ область трудно-постижимаго. Въ какой сте-

---

[1]) Узоры, расположенные на плоскости, обладающіе столь сложной композиціей, что нельзя узнать, какому закону они подчинены, производятъ вполнѣ живописное впечатлѣніе. Нужно представить себѣ арабскіе образцы, достигающіе, дѣйствительно, безпокойнаго мерцанія и впечатлѣнія неустанной измѣнчивости. Чѣмъ труднѣе воспринять лежащій въ основѣ композиціи законъ, тѣмъ безпокойнѣе она дѣйствуетъ. Въ этомъ смыслѣ интересно разсматривать полы на ватиканскихъ станцахъ: «Disputa»— очень мягка. „Eliodoro“ безпокоенъ,—полъ усиливаетъ здѣсь впечатлѣніе картины.

пени нарушеніе правилъ въ живописномъ стилѣ является отрицаніемъ архитектоническаго элемента, въ такой-же мѣрѣ принятая въ немъ трактовка фигуръ уничтожаетъ ихъ пластичность. Чувству пластичности противорѣчитъ все неопредѣленное, теряющееся въ безконечности. Но какъ разъ въ склонности къ неопредѣленному и безконечному скрыта сущность живописнаго стиля.

Не отдѣльныя формы, не отдѣльныя фигуры, не отдѣльные мотивы, а эффекты массъ; не ограниченное, а безконечное! Старый стиль, напримѣръ, давалъ лишь опредѣленное число человѣческихъ фигуръ, легко поддающихся воспріятію. Теперь на сценѣ появляются народныя массы (ихъ увеличеніе можно прослѣдить на станцахъ). Онѣ теряются во мракѣ задняго плана; глазъ отказывается различать частности и хватается за общее; благодаря невозможности охватить все, создается впечатлѣніе безконечнаго разнообразія, и воображеніе, какъ того желалъ художникъ, работаетъ непрерывно. Именно безконечность, безграничность и величайшее разнообразіе мотивовъ, не давая успокоенія фантазіи, составляютъ главное очарованіе живописныхъ складокъ, живописнаго ландшафта или interieur'а. Какъ безграничны и бездонны архитектоническія пространства «Eliodoro» сравнительно съ «Аѳинской школой»!

Если идти послѣдовательно до конца, живописный стиль долженъ уничтожить пластичность формъ. Его настоящая задача—жизнь свѣта во всѣхъ его проявленіяхъ, и для этой цѣли самый простой мотивъ можетъ вполнѣ замѣнить любое разнообразіе и роскошь живописныхъ формъ.

6. Здѣсь слѣдуетъ упомянуть объ одной, часто повторяемой ошибкѣ—о смѣшеніи живописнаго и красочнаго.

Живописный стиль, въ той формѣ, въ какой мы его только-что анализировали, можетъ совершенно игнорировать красочность. Его величайшій мастеръ, Рембрандтъ, пользовался предпочтительно гравюрой, передающей лишь свѣтъ и тѣнь.

Краски могутъ способствовать выраженію настроенія, но ихъ присутствіе не существенно. И раньше всего, въ намѣренія живописнаго стиля вовсе не входитъ добиваться высшей

силы и чистоты отдѣльныхъ красокъ и приводить ихъ къ такому гармоническому соединенію, гдѣ-бы взаимно усиливалась индивидуальность каждой изъ нихъ. Наоборотъ: индивидуальность каждой краски здѣсь нарушается переходными тонами; всѣ краски подчинены одному, господствующему тону, цѣль котораго—поддержать основную игру свѣта и тѣни. Отличительная черта работъ Рафаэля этого періода—переходы тоновъ. Одноцвѣтныя, спокойно-законченныя поверхности его прежней манеры исчезли, краски измѣняются и отливаютъ различными оттѣнками, всюду—движеніе и жизнь.

Другой примѣръ несовпаденія живописности и красочности мы находимъ въ исторіи античной пластики. Раскраска статуй исчезаетъ какъ разъ въ то время, когда искусство дѣлается живописнымъ, т.-е. когда явилось убѣжденіе, что можно ограничиться лишь дѣйствіемъ свѣта и тѣни [1]).

Я надѣюсь, что предложеннымъ анализомъ исчерпаны элементарныя художественныя средства живописнаго стиля [2]).

7. Средства живописной пластики болѣе ограничены. Но и она пользуется тѣнями и свѣтомъ для своихъ композицій, подчиняясь, такимъ образомъ, требованіямъ стиля, который предпочиталъ движеніе массъ всему остальному [3]).

Линія исчезаетъ. Въ пластикѣ это влечетъ за собою исчезновеніе граней. Онѣ закругляются такъ, чтобы вмѣсто рѣзкой границы появился легкій переходъ отъ свѣта къ тѣни.

Въ контурѣ нѣтъ больше короткихъ, замкнутыхъ линій. Глазъ не долженъ скользить сверху внизъ по краямъ ограниченной плоскостями фигуры; его должны занимать переходы отъ лицевой стороны къ противоположной и обратно. Разсмотрите хотя-бы руку ангела Бернини: она трактована на манеръ витой колонки.

---

[1]) Быть-можетъ, легче всего прослѣдить это развитіе на трактовкѣ волосъ.

[2]) Исторіи живописнаго стиля пока нѣтъ. Она должна была-бы привести къ очень интереснымъ результатамъ.

[3]) Брунъ—о Пергамской гигантомахіи: «Художники достигли здѣсь высшихъ предѣловъ того, что мы называемъ живописностью впечатлѣнія, пользуясь рѣзкими сочетаніями тѣней и свѣта и соотвѣтственной группировкой массъ» (Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen. V 237).

Единство линій контура стало казаться излишнимъ представителямъ живописнаго стиля; такъ-же мало заботились они и объ упрощеніяхъ въ трактовкѣ плоскостей. Напротивъ: опредѣленныя плоскости стараго стиля были отвергнуты, и, чтобы достигнуть впечатлѣнія одушевленности, художники стали прибѣгать къ «случайнымъ» нарушеніямъ этихъ плоскостей.

Это остается вѣрнымъ и относительно рельефа. Въ парѳенонскомъ фризѣ мыслимъ золотой фонъ, выгодно оттѣняющій прекрасныя очертанія человѣческихъ фигуръ, тогда-какъ при болѣе живописномъ рельефѣ, подобномъ пергамской гигантомахіи, подчеркиваніе контура совершенно неумѣстно. Подчеркиваніемъ не удалось-бы добиться ничего, кромѣ спутанныхъ цвѣтныхъ пятенъ — до такой степени смыслъ всего произведенія покоится не на линейномъ началѣ, а исключительно на движеніи массъ [1]).

Впрочемъ, изслѣдованіе того, къ чему приводитъ или къ чему можетъ привести примѣненіе «живописнаго начала» въ пластикѣ, не входитъ въ наши задачи. Наша тема — архитектура, и я возвращаюсь къ предложенному выше положенію. Въ барокко архитектура стала живописной; такова, въ существенномъ, характеристика этого стиля.

8. Слѣдуетъ-ли разсматривать барокко съ только-что указанной точки зрѣнія? Признаюсь, на мой взглядъ, класть въ основаніе изслѣдованія понятіе живописности—неправильно.

Въ признаніи живописности основною чертою архитектурнаго барокко кроется, во-первыхъ, возможность ошибочнаго упрека, будто архитектура переняла чужую технику, пріемы, свойственные живописи, между тѣмъ какъ причины перелома архитектурнаго стиля были самыя общія, вызвавшія смѣну формъ и въ другихъ искусствахъ, вплоть до музыки, и коренившіяся очень глубоко. Но въ такомъ случаѣ, что объяснило намъ это понятіе живописности? Слѣдуетъ-ли думать, что архитектура измѣнила свойственной ей правдивости тѣлесныхъ формъ, исключительно ради иллюзорныхъ эффектовъ и краси-

---

[1]) A. Conze, о рельефѣ у грековъ.

вости? Въ этомъ смыслѣ живописнымъ можно было-бы назвать любой стиль, не связанный органически съ натурой и исторіей. Нельзя-ли сказать, что архитектура барокко занята лишь передачей движенія? Этими словами было-бы дано хоть сколько-нибудь точное опредѣленіе стиля. Однако, одного понятія движенія недостаточно для характеристики барокко. Французскій рококо тоже стремился къ передачѣ движенія, но вѣдь онъ и барокко—явленія совершенно иного порядка. Легкое, порхающее оживленіе чуждо римскому барокко: онъ тяжелъ и массивенъ. Итакъ, слѣдуетъ принять за его отличительную черту—массивность? Но она уже за предѣлами живописнаго. Понятіе это слишкомъ обще, чтобы имъ можно было исчерпать барокко.

Поэтому будетъ гораздо правильнѣе выявить отличительныя черты новаго стиля путемъ сравненія его съ тѣмъ, что было до него,—съ ренессансомъ; тогда возможно будетъ установить и то, какія формы слѣдуетъ называть живописными. Было-бы не только не философскимъ, но и не научнымъ ограничиться сравненіемъ частностей окна съ окномъ, карниза съ карнизомъ, траверсы съ траверсой,—нужно попытаться найти общія, руководящія новообразованіемъ формъ точки зрѣнія.

Да будетъ мнѣ позволено сказать прежде всего нѣсколько словъ о поражающемъ насъ непосредственно—о разницѣ впечатлѣній отъ барокко и ренессанса.

ГЛАВА II.

Ренессансъ—искусство прекраснаго, покойнаго существованія. Онъ даетъ намъ ту освобождающую красоту, которая воспринимается, какъ нѣкоторое общее благосостояніе, какъ равномѣрное усиленіе нашего жизненнаго пульса. Въ его совершенныхъ созданіяхъ мы не находимъ ничего подавленнаго или труднаго, ничего безпокойнаго или возбужденнаго. Каждая форма возникаетъ свободно, цѣльно и легко; своды опредѣляются правильнѣйшими дугами; пропорціи пріятныя и не напряженныя. Все дышитъ удовлетвореніемъ, и мы не впадемъ въ ошибку, сочтя это божественное спокойствіе и отсутствіе неудовлетворенности чистѣйшимъ выраженіемъ художественнаго генія того времени.

Барокко имѣетъ въ виду совсѣмъ другія впечатлѣнія. Онъ хочетъ увлечь со всею силою страсти, непосредственно и непобѣдимо. Онъ не воодушевляетъ равномѣрно, онъ—возбуждаетъ, опьяняетъ, приводитъ въ экстазъ. Онъ пытается завладѣть на минуту. Ренессансъ дѣлаетъ это медленнѣе и спокойнѣе, но тѣмъ продолжительнѣе сохраняетъ свою власть [1]. Можно было-бы вѣчно жить въ его сферѣ.

Непосредственно барокко дѣйствуетъ очень сильно. Но вскорѣ мы отворачиваемся отъ него съ чувствомъ нѣкоторой опустошенности [2].

---

[1]) Слѣдуетъ вспомнить прекрасный разсказъ Alberti (De re aedific., кн. IX, въ концѣ), о томъ, какъ люди не могли насытиться созерцаніемъ прекраснаго зданія и, уходя отъ него, все оглядывались. Neque qui spectent satis diu contemplatos ducant se quod iterum atque iterum spectarint atque admirentur: ni iterato etiam inter abeundum respectent.

[2]) Лучшіе мастера барокко всѣ отличались нервностью. Ср. о Бернини: Milizia, Memorie. II, 173; о Борромини—тамъ-же. II, 158. Есть сообщенія и о меланхоліи, напримѣръ, у Борромини, который кончилъ самоубійствомъ. Микель-Анджело былъ очень нервенъ, раздражителенъ и подверженъ смѣнѣ настроенія. Ср. Ломброзо: «Неврозы Микель-Анджело».

Барокко не даетъ счастливаго бытія; его тема—бытіе возникающее, преходящее, не дарующее успокоенія, неудовлетворенное и не знающее покоя. Настроеніе не разрѣшается, а переходитъ въ состояніе страстнаго напряженія.

Только-что обрисованное, общее вліяніе стиля на зрителя основано на особомъ толкованіи формъ, которое можетъ быть разсмотрѣно двоякимъ образомъ: съ точки зрѣнія объема и съ точки зрѣнія движенія.

Черту, кратко названную Вазари «maniera grande» и свойственную этому стилю по-преимуществу—именно монументальность его композицій—мы считаемъ его третьимъ мотивомъ [1]). Монументальность композиціи порождаетъ тотъ стиль, который можно назвать «величественнымъ».

2. Барокко свойственны двѣ черты: съ одной стороны безотносительное увеличеніе пропорцій, съ другой — упрощеніе композиціи и подчиненіе ея единству замысла.

Послѣ работъ Микель-Анджело и Рафаэля въ Ватиканѣ живопись и пластика такъ-же, какъ и архитектура, начинаютъ стремиться къ крупнымъ и все болѣе возрастающимъ размѣрамъ. Является привычка отождествлять прекрасное и колоссальное. Разнообразіе и изящество формъ уступаютъ мѣсто такому пониманію красоты, которое воплотимо только въ большихъ массахъ, и цѣлое объединяется могучимъ движеніемъ, растворяющимъ частности, чтобы ихъ нельзя было отдѣлить отъ общаго.

Вкусъ къ крупнымъ размѣрамъ, болѣе или менѣе свойственный Риму еще съ античныхъ временъ, возродился въ монументальныхъ замыслахъ любившихъ широкій размахъ папъ поры ренессанса. Лучшій образецъ всей архитектуры того времени—соборъ св. Петра. Здѣсь былъ примѣненъ масштабъ, по сравненію съ которымъ прежнія постройки сразу показались ничтожными. Страсть къ сооруженію церквей, владѣвшая антиреформаціонными сферами, вѣчно возбуждалась этимъ па-

---

1) Противоположное: «maniera gentile». Руморъ, по-моему, ошибается, отождествляя «maniera grande» съ выраженіемъ «живописный стиль». «Ingrandire la maniera» значитъ больше.

мятникомъ, хотя и не было надежды сравняться съ нимъ. Въ частныхъ постройкахъ видна та-же тенденція импонировать огромными размѣрами. Дворецъ Фарнезе, начатый Александромъ Фарнезе въ бытность его кардиналомъ, былъ передѣланъ имъ послѣ избранія на папство (1534): въ знакъ высшаго сана его обладателя ширина фасадовъ дворца была увеличена съ 43 до 59 метровъ [1]). Съ тѣхъ поръ потребность въ величественныхъ зданіяхъ быстро растетъ: дворецъ Фарнезе въ Пьяченцѣ (подъ вліяніемъ римскаго образца) и замокъ Капрарола, — оба построены Виньолой для Фарнезе. Въ Римѣ быстро множатся созданія непотизма, дворцы, какъ-бы стремящіеся превзойти другъ друга огромностью. Даже веселая легкость виллъ гибнетъ жертвой тяготѣнія къ огромному.

Все, на что можетъ указать Флоренція, какъ на лучшія свои сокровища, кажется сравнительно малымъ. Единственнымъ исключеніемъ можно-бы счесть дворецъ Питти. Но не слѣдуетъ забывать, многое-ли въ этомъ зданіи относится къ эпохѣ барокко. Работы Брунеллеско занимаютъ по площади лишь четверть теперешняго фасада [2]).

Увеличеніе масштаба—постоянный спутникъ вырождающагося искусства, или, вѣрнѣе, искусство падаетъ, чуть только сила впечатлѣнія достигается массивностью, колоссальностью пропорцій. Частности ускользаютъ; тонкость воспріятія формы притупляется. Остается лишь стремленіе къ внушительному и подавляющему.

3. Вкусу барокко не свойственно давать нагроможденіе отдѣльныхъ частей,—онъ пытается создавать изъ одного куска весь корпусъ зданія. Вмѣсто обилія мелкихъ деталей, онъ ищетъ единства и грандіозности, вмѣсто расчлененія—связности [3]).

---

[1]) Vasari. V, 469.—Letarouilly, Édifices de Rome moderne, texte, стр. 260.

[2]) Ему принадлежатъ лишь 7 среднихъ осей въ трехэтажной средней части фасада. Три остальныя слѣва и справа и двухэтажные флигеля, увеличившіе ширину фасада отъ 55 до 205 метровъ, созданы въ 18 и 19 ст. (См. Durm, Baukunst, стр. 138).

[3]) Въ эпоху барокко можно было услышать такія критическія замѣчанія: il componimento é troppo sminuzzato dai risalti e dai membri che sono piccoli». Такъ выразился Микель-Анджело о проектѣ А. Сангалло фасада св. Петра. (Vas. V, 467). Или его страстныя возраженія противъ красивой галлереи вокругъ соборнаго купола (Флоренція), которую началъ Баччіо д' Аньоло («клѣтка для стрекозъ»!) (Vas. V. 353).

Измѣненіе формъ въ этомъ смыслѣ можно наблюдать какъ на частностяхъ, такъ и въ цѣломъ.

a) Увеличеніе размѣровъ зданія естественно упрощаетъ детали и требуетъ отъ нихъ бо́льшей выразительности. Такъ, вмѣсто тройного расчлененія архитрава, мы находимъ только двойное. Въ профиляхъ карнизовъ обиліе мелкихъ деталей замѣщается немногими значительными линіями; столбы баллюстрады, составлявшіяся раньше изъ двухъ одинаковыхъ половинокъ, становятся цѣльными,—раньше всего у Сангалло и Микель-Анджело [1]) (рис. 2).

b) Этотъ принципъ имѣлъ рѣшающее значеніе для фасада и для плана при композиціи монументальнаго характера.

α) Дѣленіе фасада на нѣсколько схожихъ между собою этажей представляется безвкуснымъ. Монументальный стиль требуетъ цѣльнаго и единаго фасада.

Понятно, что наиболѣе трудностей представляла архитектура дворцовъ.

Римъ стоитъ и въ этомъ отношеніи впереди другихъ городовъ. Самъ Браманте вліялъ здѣсь на смѣну стилей. Его «ultima maniera» рѣшительно стремится къ единству въ вертикальномъ развитіи фасада. Періодъ сооруженія Cancelleria, когда можно было возводить три одинаковыхъ этажа одинъ надъ другимъ, отошелъ и для него въ прошлое: первому этажу онъ старается придать характеръ цоколя, приподымающаго всю массу зданія (см. ниже: архитектура дворцовъ).

Энергичнѣе всѣхъ былъ Микель-Анджело: во дворцахъ Капитолія онъ смѣло связываетъ два этажа однимъ строемъ колоссальнаго ордера пилястръ. Палладіо слѣдуетъ за нимъ. Въ Римѣ этотъ примѣръ пока не находитъ подражателей. Вертикальное расчлененіе фасада при помощи пилястръ (см. ниже) здѣсь не понравилось, и пришлось искать иныхъ средствъ, чтобы придать ему единство. Впечатлѣніе это было достигнуто тѣмъ,

[1]) Нововведеніе это сейчасъ-же прививается въ Римѣ, но во всеобщее употребленіе входитъ лишь около 1560 года. Виньола употребляетъ сначала оба вида одновременно (вилла папы Юлія). Въ Верхней Италіи—наоборотъ: формы ренессанса удерживаются гораздо дольше: Палладіо, Сансовино, Санмикеле. Также у Брунеллеско (дворецъ Питти, Соборъ, капелла Пацци и др.).

что одинъ изъ этажей сталъ господствовать надъ другими, какъ по размѣрамъ, такъ и по богатству пластическихъ деталей. Позднѣйшей эпохѣ удалось (Бернини) создать новый типъ фасада, который затѣмъ больше всего повліялъ на монументальное зодчество: нижній этажъ былъ здѣсь трактованъ, какъ цоколь, и ему приданы были пилястры, проходящіе по всей высотѣ зданія [1]).

Венеція остается на старомъ пути. Расположенные въ свободномъ ритмѣ массы не были здѣсь поняты. Дворцы въ стилѣ

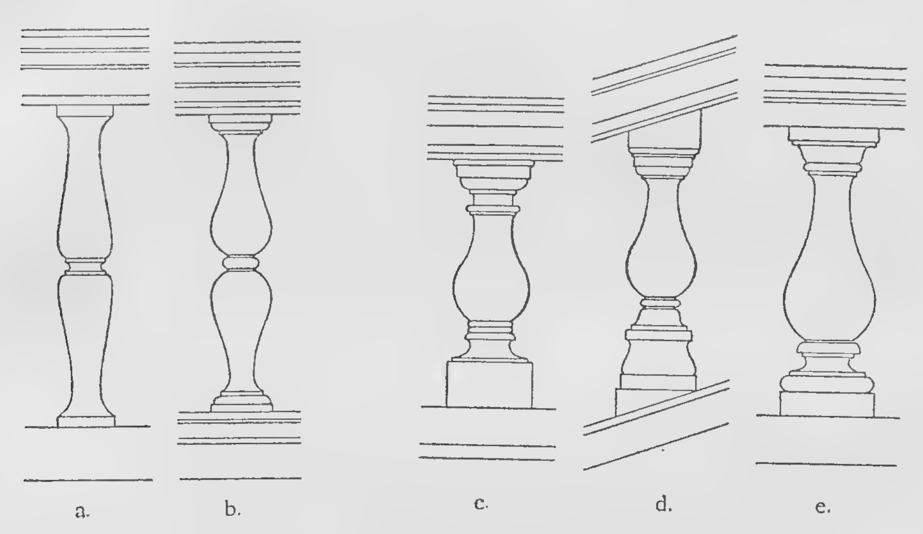


Рис. 2. Формы балюстрады:

(a Браманте (Темпіетто); b) Перуцци (дворецъ Массими); c) Антоніо да Сангалло (дворецъ Фарнезе); d) Джіакомо делла Порта (лѣстница Капитолія); e) Виньола (Капрарола).

палаццо Пезаро (1650, Б. Лонгена) даютъ по-прежнему послѣдовательный рядъ великолѣпныхъ, но сходныхъ между собою этажей. У Палладіо можно очень часто найти два, даже три этажа одной высоты.

β) Cancelleria такъ-же типична по примѣненнымъ къ ней принципамъ горизонтальнаго расчлененія, какъ и расчлененія вертикальнаго. Пилястры дѣлятъ фасадъ такимъ образомъ, чтобы одинъ большой интервалъ находился между двумя меньшими.

---

[1]) О церковныхъ фасадахъ и дѣленіи стѣнъ см. ниже, соотвѣтствующіе отдѣлы.

Большимъ и двумя малыми интервалами площадь фасада раздѣлена въ среднемъ и крайнемъ отношеніи [1]). Геймюллеръ называетъ этотъ мотивъ «ритмическимъ промежуткомъ Браманте» (см. ниже, рис. 7).

Это явленіе очень важно для надлежащаго пониманія ренессанса [2]). Оно встрѣчается чаще всего именно въ связи съ мотивомъ средней арки (мотивъ тріумфальной арки). У ренессанса замѣчательны сравнительная оцѣнка и расположеніе плоскостей по отношенію другъ къ другу: боковые интервалы достаточно узки, чтобы не нарушать доминирующаго значенія среднихъ; съ другой стороны они достаточно велики, чтобы имѣть вполнѣ самостоятельное значеніе.

Барокко принципіально отвергаетъ подобное распредѣленіе; онъ требуетъ абсолютнаго единства, и въ жертву этому единству приносится самостоятельность боковыхъ частей. Сравните, напримѣръ, какое измѣненіе пережилъ мотивъ тріумфальной арки надъ алтаремъ Gesù (Дж. делла Порта): средняя арка велика; боковыя части не развиты, почти убоги; колонны сдвинуты такъ тѣсно, что представляются едва-ли не слившимися. Зданія, типичныя для ренессанса, даетъ Serlio, Arch., lib. IV, fol. 149.

Подобный-же примѣръ,—измѣненія, произведенныя по указаніямъ Браманте въ нишѣ на средней площадкѣ лѣстницы въ Giardino della Pigna (вѣроятно, А. да Сангалло) [3]).

Въ противоположность Риму, Верхняя Италія остается и въ этомъ отношеніи вѣрной ренессансу. Сравните вызвавшую столько подражаній систему внутренняго распредѣленія церкви S. Fedele въ Миланѣ (1569, Пеллегрино Тибальди); дважды повторенный мотивъ тріумфальной арки, съ двумя плоскими куполами, дѣлитъ корабль этой церкви на два квадратныхъ пространства; подобный-же образецъ—внѣшнее расчлененіе стѣнъ въ S. M. della Salute въ Венеціи (1631, Б. Лонгена) и др.

---

[1]) $b : B = B : (b + B)$; B—большой интервалъ; b—боковые интервалы.

[2]) Это дѣленіе появляется уже у Альберти въ пропорціи $b : B = 1 : 2$; церковь S. M. Novella во Флоренціи; S. Andrea въ Мантуѣ.

[3]) Репродукціи у Letarouilly, Le Vatikan II.

γ) Равнымъ образомъ и внутри церквей начинаетъ господствовать идея единства: боковые придѣлы сливаются; создается одно огромное помѣщеніе.

Исторія плана вполнѣ параллельна исторіи «ритмической Travée». Во флорентинскихъ базиликахъ ранняго ренессанса (S. Lorenzo, S. Spirito) отношеніе бокового корабля къ главному равнялось 1 : 2; этими-же пропорціями опредѣлялось въ ту эпоху дѣленіе плоскостей и ихъ соотношеніе (ср. фасады Альберти). Браманте сохраняетъ въ первомъ планѣ св. Петра для боковыхъ помѣщеній и корабля среднее и крайнее отношеніе, принятое для интерваловъ Cancelleria. Позднѣйшіе планы собора св. Петра указываютъ на постепенное уменьшеніе боковыхъ придѣловъ, — принципъ, нашедшій самое полное свое выраженіе въ Gesù (Виньола, 1568), гдѣ на лицо только **одинъ** корабль, съ притворами, которые, правда, сообщаются между собою, но не производятъ впечатлѣнія связанности и единства съ кораблемъ (рис. 8). Gesù сталъ прообразомъ всего римскаго церковнаго зодчества.

Такую-же картину представляетъ собою исторія трехкораблеваго вестибюля. Оригиналъ его у Рафаэля, villa Madama; первый ея планъ. Окончательная редакція: дворецъ Фарнезе (А. да Сангалло). Промежуточная ступень: второй планъ villa Madama [1]). Распредѣленіе пространства, принятое ренессансомъ, сохранялось въ Верхней Италіи дольше, чѣмъ въ Римѣ.

δ) Ренессансъ понималъ значеніе и красоту опредѣленныхъ соотношеній большихъ и малыхъ частей зданія. Деталь есть отраженіе цѣлаго, ступень къ нему, предвосхитившая его форму. Поэтому даже въ огромныхъ созданіяхъ, подобныхъ собору св. Петра Браманте, искусство ренессанса все-же смягчало впечатлѣнія громоздкости и подавляющей тяжести.

Барокко, напротивъ, даетъ лишь огромное по размѣрамъ воплощеніе замысла.

Сравните соборъ св. Петра Микель-Анджело съ соборомъ св. Петра Браманте.

---

[1]) Изображенія у Geymüller'a, Raffaello, табл. 4 и 5.—Redtenbacher (Lutzows. Z. f. b. K. 1876, стр. 33).

Раньше всего—планъ зданія. У Браманте форма горизонтальныхъ частей креста повторяется дважды, каждый разъ въ меньшихъ пропорціяхъ, и въ этихъ повтореніяхъ, чудится, точно все тише и тише замираетъ какой-то грандіозный мотивъ. У Микель-Анджело уже не найти и слѣда подобныхъ оттѣнковъ.

Еще характернѣе развитіе системы распредѣленія стѣнъ. Исходя изъ двухэтажной постройки, Браманте самъ въ концѣ концовъ пришелъ къ колоссальному ордеру, но для концовъ крестовыхъ частей сохранилъ галлереи съ небольшими колонками. Благодаря этому, зритель не останавливается въ смущеніи передъ чѣмъ-то огромнымъ и необъятнымъ: его чувство успокоено человѣчески-понятными размѣрами ближе стоящихъ фигуръ. Такимъ образомъ, зритель постепенно подготовляется и къ воспріятію необъятно-колоссальныхъ масштабовъ. Микель-Анджело устраняетъ эти подготовляющія къ воспріятію цѣлаго галлереи. Духъ барокко ищетъ чрезмѣрнаго, подавляющаго; Буонаротти стоялъ здѣсь, разумѣется, впереди всѣхъ своихъ современниковъ.



Табл. 5. ДВОРЕЦЪ РУСПОЛИ.



ГЛАВА III.

1. Барокко требуетъ отъ своихъ созданій широкой, тяжелой массивности. Стройность пропорцій исчезаетъ. Зданія становятся все тяжелѣе; иногда эта тяжесть угрожаетъ гибелью формѣ. Забывается граціозная легкость ренессанса. Формы становятся шире и полновѣснѣе. Взгляните на балюстраду капитолійской лѣстницы Дж. делла Порта (рис. 2, d); соотвѣтственно этому измѣнились и пилястры и балясины [1]) (рис. 5). Фасады церквей и частныхъ домовъ увеличиваются въ горизонтальномъ направленіи (фасадъ собора св. Петра искусственно расширенъ постановкой угловыхъ башенъ). При сооруженіи дворцовыхъ фасадовъ архитекторы не прибѣгаютъ больше къ вертикальному расчлененію. Пилястры устраняются даже при фасадахъ о 19 осяхъ, какъ, напримѣръ, было сдѣлано строителемъ палаццо Фарнезе (Дворецъ Русполи работы Амманати, табл. 5). Въ церквахъ сохранены вертикальныя оси, но въ противовѣсъ имъ карнизы выдаются далеко впередъ и число поясовъ и продольныхъ линій сильно увеличено.

Впечатлѣніе тяжести и массивности непосредственно достигается низко спущеннымъ фронтономъ. Онъ скорѣе ниспадаетъ, чѣмъ свободно вздымается кверху. Послѣдней силы это впечатлѣніе обыкновенно достигаетъ благодаря горизонтальному выступу у основанія фронтона (ср., какъ одинъ изъ раннихъ образцовъ, Gesú работы Дж. делла Порта). Тутъ-же съ обѣихъ сторонъ широкія и тяжелыя акротеріи (рис. 11).

Низкій цоколь (ср. Gesú Виньолы и делла Порта, табл. II и рис. 11) и нагруженность несущихъ частей тяжелыми аттиками

---

1) Характерно, что и въ пейзажной живописи, напримѣръ въ трактовкѣ деревьевъ, проявляются аналогичныя требованія: широкія, полныя массы листвы, вмѣсто стройныхъ деревьевъ ренессанса. Любимое дерево барокко—сочное и тяжелое по листвѣ фиговое дерево. Характеренъ въ этомъ отношеніи Аннибале Караччи. Такъ-же и въ окраскѣ предпочтеніе отдается темнымъ, тяжелымъ тонамъ. Сами картины, кажется, пріобрѣтаютъ какую-то неопредѣленную тяжеловѣсность.

поверхъ антаблемента (тамъ-же)—вотъ дальнѣйшія средства, которыми пользуется барокко, чтобы дать желательное впечатлѣніе.

Площадки лѣстницъ барокко служатъ выраженіемъ любви къ господству широкихъ, неодухотворенныхъ массъ. Въ то время мечтали «salire con gravita», по выраженію Скамоцци, но лѣстницы дѣлались столь пологими, что восходить по нимъ очень неудобно. Чудовищный примѣръ—полукруглыя ступени перваго подъема отъ площади съ колоннадой къ собору св. Петра, похожія на медленный потокъ тяжелой, туго-плавкой массы. По этимъ ступенямъ соскальзываешь внизъ. Но онѣ вовсе не располагаютъ къ подъему (табл. 1).

Подобное подчиненіе господству мертвой матеріи тяжело отражается на архитектурныхъ формахъ, дѣйствительно страдающихъ подъ напоромъ тяжести.

Радостная полукруглая арка замѣняется придавленной, эллиптической (Микель-Анджело придалъ такіе своды loggie во дворцѣ палаццо Фарнезе [1]) во второмъ и третьемъ этажѣ); цоколи колоннъ, бывшіе прежде стройными и высокими и тѣмъ значительно усиливавшіе впечатлѣніе легкости, теперь безотрадно сжаты, такъ-что поневолѣ чувствуешь жестокую мощь нагруженной на нихъ тяжести (вестибюль палаццо Фарнезе, А. да Сангалло).

Микель-Анджело сдѣлалъ первый шагъ въ сторону монументальнаго зодчества. Аркадамъ дворца консерваторіи въ Капитоліи (таб. 6) онъ даетъ пропорціи, которыя сами по себѣ дѣйствуютъ, какъ диссонансъ, гармонически разрѣшаемый лишь въ цѣломъ. Верхній этажъ такъ тяжело надавливаетъ на подставленныя снизу (слишкомъ тонкія) колонны, что онѣ какъ-бы прижаты къ проходящимъ по всей высотѣ зданія пилястрамъ Зрителю кажется, будто колонны стоятъ здѣсь только поневолѣ. Это впечатлѣніе обусловлено отчасти чрезвычайно ирраціональными и непріятно сдавленными пропорціями интерваловъ: въ нихъ

---

[1]) Vasari. VII, 224. Con nuovo modo di sesto in forma di mezzo ovato fece condurre le volte etc.

столько напряженія, что никто не назоветъ ихъ свободными, произвольно-отлившимися формами [1]).

Вкусъ къ обилію матеріи и господству ея надъ формой внесъ, естественно, въ архитектуру стремленіе къ безформенному, и архитекторы, какъ Джуліо Романо, забывавшіе по временамъ о чувствѣ мѣры, неизбѣжно впадаютъ въ крайности: въ «комнатѣ гигантовъ» его palazzo del Tê въ Мантуѣ формы окончательно раздавлены избыткомъ матеріи. Безформенные обломки скалъ—вмѣсто карниза; углы притуплены; все распадается, хаосъ господствуетъ во всѣхъ очертаніяхъ пространства.

Подобные случаи все-же лишь исключенія и не опредѣляютъ общаго характера барокко, такъ-что нетрудно извинить этому стилю проявленія крайняго натурализма, не боящагося господства матеріи во всей ея безформенности—въ сельскомъ фонтанѣ или въ архитектурѣ садовыхъ построекъ.

2. Широкая трактовка формъ барокко связана съ совершенно новымъ пониманіемъ матеріи; я говорю о той идеальной матеріи, внутреннюю жизнь и самобытность которой должны выражать члены архитектурнаго тѣла. Твердый, мало доступный обработкѣ матеріалъ ренессанса сталъ въ рукахъ мастеровъ барокко сочнымъ и мягкимъ. Иногда художника искушаетъ мысль творить изъ глины. И, дѣйствительно, Микель-Анджело дѣлаетъ изъ нея архитектоническія модели, напримѣръ, модель витой лѣстницы библіотеки S. Lorenzo во Флоренціи [2]). (табл. 4) и др. [3]). Его зданія, кажется, выдаютъ этотъ пріемъ моделированія на глинѣ выраженіемъ своихъ формъ, замѣчаетъ Я. Буркгардтъ [4]). Живопись начинаетъ трактовать матеріалъ такимъ-же образомъ. Стоитъ только сравнить ландшафтъ Аннибале Караччи съ флорентинскимъ ранняго ренессанса, чтобы дать особенно рѣзкій примѣръ:

---

[1]) Мотивъ идущихъ вдоль двухъ этажей пилястръ съ колоннами въ первомъ этажѣ былъ повторенъ въ чистой трактовкѣ на фасадѣ S. Giovanni въ Латеранѣ (A. Galilei, 18 вѣка).

[2]) Vas. VII, 397.

[3]) Bottari, Lett. pittoriche, I, 17.

[4]) Renaissance in Italien. 4 изд. 1904, стр. 89.

острыя скалы замѣнила неуклюже-тяжелая масса зелено-синихъ, сочныхъ красокъ, какъ-бы глубоко пронизанныхъ свѣтомъ. Этотъ переходъ отъ рѣзко очерченнаго, можно сказать, металлическаго стиля къ мягкой, массивной полнотѣ и сочности замѣчается во всемъ. Тотъ-же Аннибале Караччи находилъ фигуру Рафаэля (позднѣйшаго періода) «невыносимо-жесткой» и «подобной куску дерева». Una cosa di legno, tanto dura e tagliente» [1]).

Уже Вазари жалуется на сухость прежней римской манеры Браманте (Cancelleria). «Secchezza» внушаетъ барокко величайшее отвращеніе.

По мѣрѣ того, какъ матеріалъ становится болѣе мягкимъ и масса текучей, тектоническая связь рушится и массивный характеръ стиля, нашедшій себѣ выраженіе въ широкихъ, тяжелыхъ формахъ, начинаетъ проявляться въ недостаточномъ расчлененіи архитектурнаго тѣла и въ недостаточной опредѣленности отдѣльныхъ формъ.

Прежде всего, архитекторы барокко трактуютъ стѣну не такъ, чтобы видно было, что она сложена изъ отдѣльныхъ камней, а такъ, будто она представляетъ собою однообразную цѣльную массу. Слоистость камней не служитъ больше художественнымъ мотивомъ, но, по-возможности, закрывается штукатуркой. Лучшій примѣръ изъ поры ренессанса: чисто сложенные тесаные камни Cancelleria. Тамъ-же использованъ и кирпичъ во всемъ его изяществѣ (боковые фасады). Теперь кирпичъ скрывается штукатуркой. Первый по времени примѣръ: дворецъ Фарнезе (А. да Сангалло) [2]). Тесаный камень (Римъ издавна имѣлъ прекрасный травертинъ) не долженъ оставаться въ видѣ отдѣльныхъ плитъ, а долженъ производить впечатлѣніе въ общей массѣ. Рустъ, поэтому, перестаетъ служить для кладки фасадовъ. Опыты Браманте и Рафаэля

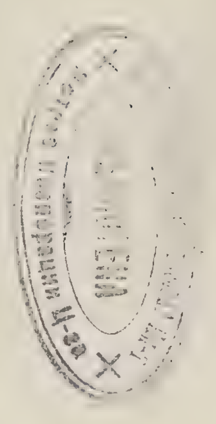
---

[1]) Lettere pittoriche, I, 120.—Federigo Zucchero находитъ, правда, и болонскій колоритъ слишкомъ сухимъ по сравненію съ ломбардскимъ. Нужно «ingrassare il secco colorire della scuola Caraccesca» Lett. pitt. VII, 513.

[2]) Въ Верхней Италіи кирпичъ еще долгое время кладется открыто.



Табл. 6. КАПИТОЛІЙ.





съ рустомъ (для цоколя дворцовъ) не были повторены въ Римѣ [1]).

Такимъ образомъ, можно сказать, что барокко лишаетъ стѣну ея тектоническаго элемента. Внутреннее строеніе массы не принимается болѣе въ разсчетъ. Барокко смѣло изгоняетъ прямыя линіи и острые углы изъ зданія, лишеннаго основныхъ своихъ элементовъ — прямоугольныхъ камней кладки. Жесткія формы смягчаются, острые углы притупляются.

Склонность къ мягкой и сочной полнотѣ формъ—черта подлинно римская. Флоренція по-прежнему предпочитаетъ жесткія и сухія формы. Даже Микель-Анджело не вполнѣ свободенъ отъ вліянія своей родины.

Легче всего поддались новымъ требованіямъ декоративныя украшенія. Напримѣръ, въ гербовыхъ щитахъ уже очень рано былъ осуществленъ идеалъ барокко (щитъ на палаццо Фарнезе работы Микель-Анджело, около 1546; на Porta del Popolo, Нанни, 1562; на церкви Gesú, Дж. делла Порта и т. д.). Если сравнить съ этими образцами щитъ съ угла Cancelleria [2]), то принципіальныя различія ренессанса и барокко станутъ тотчасъ-же ясными. Произведеніе ренессанса кажется ломкимъ; его упорный матеріалъ ограниченъ острыми гранями и углами; полнокровное-же созданіе барокко заворачивается круглой своей припухлостью снаружи внутрь [3]).

Cartoccio трактуется подобнымъ-же образомъ, съ отступленіемъ отъ Флорентинской или Верхне-Итальянской модели, напоминавшей кусокъ нарѣзанной кожи. (Ср. Serlio, lib. IV, fol. 230).

Сюда-же относится и созданіе знаменитой іонической капители, которую Микель-Анджело испробовалъ во дворцѣ консерваторіи (рис. 3, видъ сбоку).

---

[1]) Впрочемъ, Рафаэль давалъ уже не отдѣльные куски камня, а цѣльныя прінорованныя ко всему зданію плиты. Требованіямъ барокко рѣшительно противорѣчитъ мотивъ церкви Gesú Nuovo въ Неаполѣ (1600 г.): покрытіе всего фасада раздѣленнымъ на грани рустомъ.

[2]) Изображенъ у Буркгардта, Ren. рис. 291.

[3]) Этотъ характерный мотивъ даетъ форму, похожую на человѣческое ухо. Поэтому въ Южной Баваріи барокко извѣстенъ подъ именемъ «Ohrwatschlstil».

Мраморъ почти повсюду уступаетъ мѣсто травертину, съ тѣхъ поръ, какъ Микель-Анджело «облагородилъ» послѣдній, употребивъ его для декоративныхъ украшеній Фарнезскаго дворца [1]. Губчатость этого камня («Spugnoso») вполнѣ соотвѣтствуетъ требованіямъ барокко. Мраморъ-же нуждается въ болѣе тонкой обработкѣ.

Мягкость и массивность тектоническихъ частей фасада проявляется очень рано въ видѣ преувеличенно раздутаго фриза и еще болѣе характернаго цоколя (ср. цоколь палаццо Фарнезе, рис. 4, е); затѣмъ въ той формѣ фронтона, которая даетъ линіямъ изогнутой крыши заключительный спиральный завитокъ (проэктъ Виньолы для главнаго портала церкви Gesú;

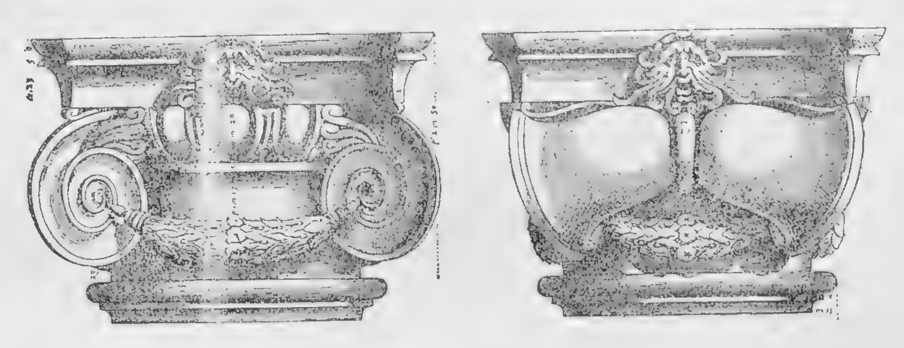


Рис. 3. Капитель дворца Консерваторіи.

раньше — на крышкахъ саркофаговъ надгробья Медичи, Микель-Анджело).

Объ образованіи валюты рѣчь будетъ ниже. Своеобразно примѣняется вѣнокъ или связка листьевъ въ качествѣ фриза (Виньола); въ латеранской базиликѣ пышной грудой слабо связанныхъ пальмовыхъ листьевъ декорированы внутреннія поверхности арокъ и пилястры (Борромини).

Замѣчательно разнообразіе въ трактовкѣ покрытыхъ орнаментомъ раскосовъ, въ обоихъ этажахъ церкви S. Catarina dei Funari (табл. 10, Виньола и Дж. делла Порта?).

---

[1]) Vas. Introduzione I, 123: piu d'ogni altro maestro ha nobilitato qnesta pietra Michel-Angolo Buonarotti nel'ornamento del cortile di casa Farnese.

Въ профилированіи особенное вниманіе отдано мягкимъ, текучимъ линіямъ. Отдѣльныя формы не отграничиваются одна отъ другой, а сливаются въ оттѣнкахъ и переходахъ [1]). Въ профиляхъ избѣгаютъ, по-возможности, уступовъ, заканчивая профиль прямымъ угломъ.

Я сопоставлю работу Браманте, цоколь нижняго этажа Concelleria (рис. 4, a) и цоколь пилястры перваго этажа (b) съ профилями позднѣйшаго происхожденія (c, d, e). Нельзя не оцѣнить точности дѣлящихъ граней ренессанса. Наоборотъ, даже въ раннихъ явленіяхъ барокко видно стремленіе къ мягкому, плавному переходу или сліянію.

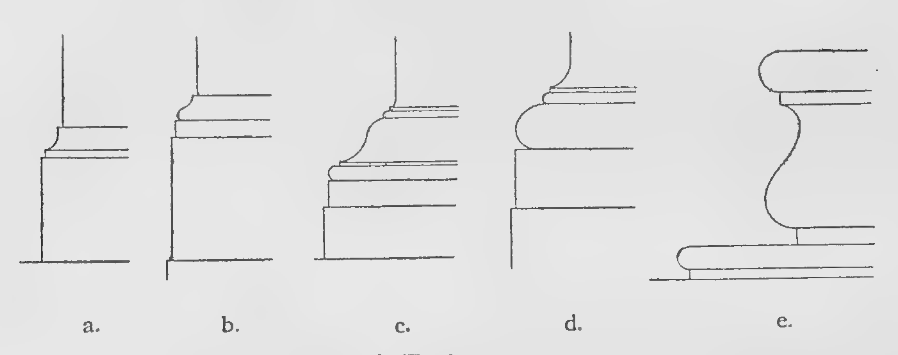


Рис. 4. Профили цоколя:
a, b—Concelleria; c—дворецъ консерваторіи; d—Porta di s. Spirito. e—дворецъ Фарнезе.

Отвращеніе къ жесткимъ, прямоугольнымъ абзацамъ такъ велико, что барокко, избѣгая ихъ, предпочитаетъ заключить тектоническую поверхность крутымъ закругленіемъ. Одинъ изъ раннихъ примѣровъ: цоколь Porta di S. Spirito, А. да Сангалло (рис. 4, d.); затѣмъ, цоколь задней стороны собора св. Петра, Микель-Анджело. Между тѣмъ, строгій стиль требовалъ, чтобы поверхности не отклонялись отъ вертикальной линіи [2]).

На томъ-же принципѣ основано притупленіе угловъ на планѣ зданія; пониманіе тектоническихъ формъ грубѣетъ до та-

[1]) Такъ, напримѣръ, чувство римлянъ оскорбляется крутизною флорентинской крыши (по отношенію къ стѣнамъ).

[2]) Закругленія внизу вертикальныхъ поверхностей встрѣчаются уже,—правда, въ очень скромныхъ размѣрахъ,—въ образцахъ античнаго искусства.

кой степени, что представители барокко начинают придавать произвольные изгибы стѣнамъ фасада. Такъ-какъ этотъ мотивъ служитъ лишь признакомъ все возрастающей любви къ движенію, то подробнѣе рѣчь о немъ будетъ ниже [1]).

3. Барокко чуждо совершенное расчлененіе массы матеріала — таковъ третій, опредѣляющій моментъ стиля. Члены архитектурнаго тѣла тяжелы, массивны и слабо разграничены; они не живутъ—каждый самостоятельной жизнью, въ точно отведенныхъ ему предѣлахъ. Напротивъ, детали лишаются своей цѣнности и силы; отдѣльныя части зданія увеличиваются, переставая быть разобщенными и свободными. Онѣ стѣснены матеріей; архитектурное тѣло остается въ цѣломъ безжизненно сдавленнымъ, и какъ его фасадъ, такъ и планъ страдаютъ недостаткомъ расчлененности.

Радостное впечатлѣніе, вызываемое архитектурой ренессанса, зависѣло именно отъ разрыхленія массы, отъ счастливой обработки архитектурнаго тѣла и отъ свободной гибкости его отдѣльныхъ частей.

Барокко возвращаетъ архитектуру къ состоянію безформенности; въ концѣ концовъ, онъ сталъ буквально избѣгать изящныхъ деталей.

а. Симптомъ того-же рода—замѣна колонны пилястрой. Серьезность, которую придаетъ фасаду пилястра, зависитъ отъ несамостоятельности ея массы. Колонна рождается и выступаетъ изъ массы свободно, округло и ясно. Ея форма опредѣляется сама собою; она вся — свобода, жизнь, между тѣмъ какъ пилястра не можетъ, такъ сказать, освободиться отъ породившей ее стѣны. Ея форма не самодовлѣюща (безъ округлости); массивно-тяжелое начало господствуетъ въ ней.

Веселые приморскіе города, Генуя, Неаполь, Палермо, никогда не отказывались отъ колонны. Флоренція, въ общемъ, тоже остается ей вѣрна. Въ Римъ она возвращается лишь около

---

[1]) Впрочемъ, и относительно другихъ примѣровъ нужно сказать, что моментъ движенія повсюду играетъ большую роль. Поверхность, заканчивающаяся закругленіемъ, понятно, дастъ больше движенія, чѣмъ ровная плита, и т. д. Я еще вернусь къ этой темѣ по другому поводу.

середины 17 столѣтія. Первый періодъ барокко весь характеризуется столбами и пилястрами.

Особенно чувствительно въ архитектурѣ зданій исчезновеніе веселыхъ окруженныхъ колоннадой дворовъ и loggie. Всю перемѣну настроенія можно понять, сравнивъ дворъ палаццо Фарнезе съ дворомъ Cancelleria. Онъ страшно серьезенъ. Церковная архитектура тектонически требовала столбовъ. Огромные бочарные своды и эстетически, и конструктивно нуждались въ сильной поддержкѣ. Барокко превратилъ столбъ въ широкую нерасчлененную массу Но и этого недостаточно. Чтобы усилить впечатлѣніе массивности, архитекторы барокко сдѣлали еще одинъ шагъ: промежуточной аркѣ они не позволили касаться карниза, часть стѣны стали оставлять свободной и нетронутой, устранивъ вѣнчающій столбы кронштейнъ. Сравните внутреннее распредѣленіе Gesù (рис. 13) Виньолы; главныя, упомянутыя уже однажды, окна замка Капрарола; расчлененіе церкви S. M. dei Monti Дж. делла Порта (рис. 14); фасадъ S. Gregorio Magno работы Soria (рис. 12), фасадъ Scala Santa, Д. Фонтаны и др.

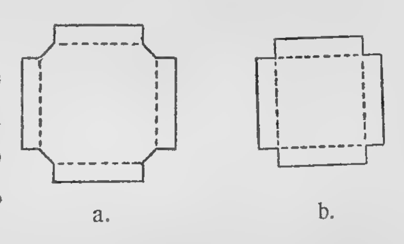


Рис. 5 a. Схема столба ренессанса.
b. Столбъ барокко.

Въ Верхней Италіи, гдѣ зданія въ силу необходимости возводились изъ кирпича, поневолѣ пришлось остановиться на формѣ столба; но тамъ сумѣли придать ему легкость, дѣлая его для этого стройнымъ и разрѣшая его въ четырехъ пилястрахъ (рис. 5, a). Сравните S. Giovanni Evangelista (Парма), S. Giustina (Падуя) и S. Salvatore (Венеція). Барокко совершенно своеобразно использовалъ столбъ о четырехъ пилястрахъ: онъ сдѣлалъ его массивнѣе, какъ на то указываетъ рис. 5 b (согласно примѣру, данному Микель-Анджело во дворцѣ Консерваторіи). Масса зданія не переливается въ пилястры и не скрыта ими; она проглядываетъ между притупленныхъ угловъ столба.

Замѣна колонны столбомъ обозначаетъ, естественно, и замѣну полуколонны—пилястрой. Сравните превращеніе Фарнез-

скаго двора въ дворъ, обставленный пилястрами у Джіакомо делла Порта (Sapienza) и у Амманати (Collegio Romano).

Очень распространенная манера переходнаго времени — покрывать полуколонны и пилястры плитами руста, какъ цѣпями приковывая ихъ къ стѣнѣ. Серліо, чрезвычайно любившій подобныя формы, ссылается въ свое оправданіе на примѣръ Джуліо Романо (Architettura, lib. IV). Виньола часто пользовался этимъ мотивомъ для основанія воротъ (однако, въ большинствѣ случаевъ, по принятому въ данномъ мѣстѣ обычаю).

Высшаго выраженія связанности матеріи достигъ Микель-Анджело: форма у него борется съ массой. У него все то-же стремленіе къ диссонансамъ, до извѣстной степени къ патологическому, однажды уже нами отмѣченное по поводу Капитолія, гдѣ колонны тѣсно пригнетены къ большимъ столбамъ нагруженною на нихъ тяжестью.

И здѣсь Микель-Анджело придаетъ формамъ идею невозможности вырваться изъ цѣпенящихъ объятій стѣны. Въ галлереѣ Лауренціаны (табл. 4) колонны скрыты по двѣ въ углубленіяхъ стѣны и не выходятъ за границу, опредѣленную ея поверхностью. Этой композиціи такъ недостаетъ чувства самоудовлетворенія, и сама она, въ свою очередь, такъ мало удовлетворяетъ зрителя, другими словами, такъ мало обусловлена необходимостью, что создается впечатлѣніе неустаннаго движенія, страстной борьбы съ матеріей: единственное впечатлѣніе, достигнутое барокко въ этой части зданія. Этотъ дикій прологъ Лауренціаны получаетъ чудесное разрѣшеніе въ главной ея части, наверху, возлѣ лѣстницы: здѣсь все становится вдругъ спокойнымъ и примиреннымъ. Галлерея лишь подготовляла къ этому второму, новому и болѣе благородному впечатлѣнію. По поводу этой композиціи контрастовъ рѣчь впереди.

Только Микель-Анджело могъ отважиться на осуществленіе подобныхъ замысловъ.

Галлерея арокъ дворца Консерваторіи повторяетъ тотъ-же мотивъ въ нѣсколько измѣненной формѣ. Чтобы обезпечить себѣ сильное впечатлѣніе контраста, отъ внутренняго вида зданія. Микель-Анджело создалъ формы нижней галлереи въ

высшей степени тяжелыми и массивными: колонны вдѣланы въ стѣну. Это не полуколонны,—онѣ свободны и округлены. Но всей доступной имъ полноты свободы онѣ еще не добились. Около половины колонны уже не связано стѣною, остальная часть—въ плѣну (рис. 6). Воображенію представляется неустанная, безпокойная работа освобожденія.

Послѣдующіе архитекторы очень часто пользуются мотивомъ вдѣланной въ стѣну колонны, измѣняя лишь пропорцію свободныхъ частей (четверть, половина, три четверти окружности въ несвязанномъ со стѣною состояніи). Уже Виньола не однажды пользовался этой формой (рис. 9). Она придаетъ фасаду много выразительности, благодаря рѣзкости тѣневыхъ эффектовъ, вызванныхъ выемками въ стѣнѣ по обѣ стороны колонны.

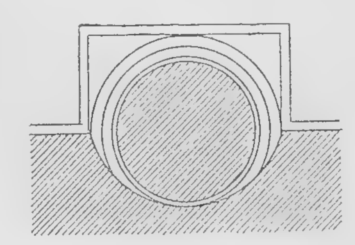


Рис. 6. Схема колонны, вдѣланной въ стѣну.

Во второмъ періодѣ барокко эта форма исчезаетъ: колонна освобождается, выдвигается впередъ и, наконецъ, пріобрѣтаетъ спутника въ видѣ стоящей за нею стѣнной пилястры.

b. Въ пору ренессанса члены архитектурнаго тѣла были опредѣленны, чисты и просты; барокко увеличиваетъ число частей, повторяя отдѣльные мотивы.

Первый поводъ для введенія этого новшества заключался въ ненормальности пропорцій; вкусъ требовалъ болѣе прочныхъ формъ въ связи съ увеличеніемъ общихъ пропорцій зданія [1]). Вскорѣ создается привычка многократно повторять однажды сказанное (повтореніе формъ фронтона—одинъ фронтонъ внутри другого). Единичныя формы утратили значеніе; о нихъ больше не думаютъ; по идеѣ барокко, все, значеніе чего выходитъ за предѣлы случайнаго, должно быть повторено дважды или трижды. Какъ удержаться чувству мѣры, когда утерянъ вкусъ къ простотѣ? Контуры архитектурныхъ формъ усложняются: вмѣсто точно и ясно ограничивающей опредѣленную форму линіи,

[1]) Впрочемъ, соединеніе полуколоннъ и пилястръ было знакомо уже позднему ренессансу.

создается сфера, цѣлый комплексъ линій, въ которомъ нельзя выдѣлить основную.

Такимъ путемъ, барокко опять-таки создастъ иллюзію движенія. Зрителю кажется, будто форма должна еще только опредѣлиться.

Умноженіе контуровъ отразилось въ замѣнѣ отдѣльной пилястры—цѣлой «связкой» ихъ. Каждая пилястра находитъ свое отраженіе, свою спутницу, въ полупилястрѣ (позже возводилась еще третья, равнявшаяся четверти первой). Источника этого мотива нужно, вѣроятно, искать въ архитектурѣ кирпичныхъ зданій, гдѣ легко было напасть на идею замѣны округлыхъ полуколоннъ подобными переходами отъ колонны къ пилястрѣ. И дѣйствительно, эти формы можно уже очень рано найти въ романьольскихъ и ломбардскихъ сооруженіяхъ (ср., напримѣръ, S. Cristoforo въ Феррарѣ).

Однако, не исключена возможность иного происхожденія этой формы. Ее можно найти въ loggia Фарнезины — со стороны, обращенной къ стѣнѣ. Здѣсь этотъ мотивъ обусловленъ совершенно иною цѣлью: на плоскости стѣны долженъ отразиться столбъ съ сопровождающей его пилястрой. Очень вѣроятно, что эта форма, благодаря своей выразительности, была именно отсюда перенесена въ фасадъ дворцовъ барокко.

Браманте первый далъ образецъ группы пилястръ въ римскихъ постройкахъ; онъ воспользовался ею при сооруженіи перваго этажа во дворѣ Бельведера [1]). За нимъ слѣдуютъ: Перуцци (дворецъ Costa) и Микель-Анджело (дворъ палаццо Фарнезе, третій этажъ, табл. 3). Такимъ образомъ было узаконено всеобщее подражаніе этому мотиву.

Только-что описанной формѣ соотвѣтствуетъ плоская рама, съ трехъ сторонъ заключающая интерваль между двухъ пилястръ. Она также—предшественница пилястры. Она не обладаетъ очерченностью формъ и не способствуетъ ясности другихъ архитектурныхъ деталей. Благодаря ей, границы еще болѣе стираются, и создаются переходы, напоминающіе хрома-

[1]) Ср. Serlio, fol. 119. Не возникла-ли эта форма послѣ передѣлокъ Перуцци? Letarouilly, кажется, не согласенъ съ этимъ. (Le Vatican I. Cour du Belvedère, табл. 11).

тическую гамму [1]). Углубленіе въ стѣнѣ, образующее эту раму, могло, какъ и выше описанная архитектурная форма, зародиться тамъ, гдѣ зданія возводились изъ кирпича. Мы находимъ его у Перуцци, который, происходя изъ Сіены, издавна умѣлъ пользоваться этимъ матеріаломъ; затѣмъ, въ значительной степени, и у Микель-Анджело (дворецъ Консерваторіи, задняя сторона храма св. Петра, табл. 7).

c) Въ связи съ привычкой къ повтореніямъ находится манера удваивать начальные и заключительные мотивы. Формы не ограничиваются съ прежнею отчетливостью ни вверху, ни внизу: вмѣсто яснаго начала и опредѣленнаго заключенія—колебанія, неумѣнье, невозможность окончить, остановиться. Первымъ примѣромъ этого характернаго для столь безформеннаго искусства явленія можно считать столбы двора палаццо Фарнезе. Сравните, чтобы усвоить разницу, цоколь и двойные карнизы перваго съ простыми и увѣренными формами Палладіо во дворѣ Carità, въ Венеціи.

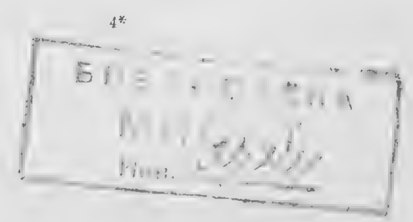
Усложненіе формы цоколя: надгробный памятникъ Павла III (Гуильельмо делла Порта); всѣ колонны снабжены базами, и т. д.

Повтореніе линій аттика въ церковныхъ фасадахъ: Gesù Дж. делла Порта (рис. 11). Проектъ Виньолы былъ еще сравнительно простъ. Линія карниза повторяется многократнымъ эхомъ. Конца нѣтъ,—повторенія и неопредѣленность.

d. Рамы и углы. Впечатлѣніе массивности обусловлено еще и тѣмъ, что рама, въ которую заключенъ матеріалъ, не вполнѣ подчиняетъ его. Въ этомъ отношеніи барокко противоположенъ готикѣ. Готика выдвигаетъ на первый планъ крѣпко связанныя между собою части: рама очень прочна, а матеріалъ, охваченный ею, легокъ. Барокко-же выдвигаетъ на первый планъ матеріальную массу: рама или вовсе исчезаетъ, или, несмотря на грубость ея формы, недостаточно прочна, масса матеріи переливается, вопреки сдерживающей силѣ, наружу. Мѣсто ренессанса въ

---

[1]) Замѣчателенъ пріемъ Бернини, удваивавшаго, ради эффектности, отдѣльныя части статуи—напр., большую берцовую кость. Dohme, Kunst und Künstler. Italien. III. 81, стр. 38.



этомъ отношеніи—между готикой и барокко: совершенное равновѣсіе облекающихъ матерію формъ и ихъ содержанія.

Украшенія, которыя несетъ пилястра ренессанса, немыслимы для вкуса того времени безъ угольной рамы; барокко разрываетъ эту границу, и его орнаментъ расплывается по всему тѣлу пилястры. Первые примѣры: Микель-Анджело, гробница Юлія II (S. Pietro in Vincoli), Ант. да Сангалло и Симоне Моска, Capella Cesi (S. M. della Pace) [1].

Раздѣленный на филенки цилиндрическій сводъ бывалъ раньше охваченъ поясомъ. Барокко обходится безъ пояса, филенки покрываютъ весь сводъ и ничѣмъ не ограничены (Ранніе образцы: Сангалло, Sala Regia въ Ватиканѣ, таблица 15; затѣмъ, Capella Corsini въ Латеранѣ, работы Галилеи—въ общемъ одно изъ самыхъ чистыхъ созданій поздняго ренессанса [2]).

Вообще говоря, къ формамъ угла архитектурная композиція относится довольно безразлично. Слѣдуетъ еще разъ вспомнить, что готика подчеркиваетъ части, силою своею связующія воедино детали; барокко, напротивъ, отдаетъ предпочтеніе массѣ. Въ частности, по угламъ кампаниллы Джіото (Флоренція) мы видимъ башни одинаковой высоты; вниманіе стиля сосредоточено на возможно прочномъ соединеніи частей. Ренессансъ заканчивалъ поверхность стѣны одною только пилястрою (въ самомъ началѣ—одиночною, впослѣдствіи—удвоенною); барокко уже въ началѣ своего существованія оторвалъ и отодвинулъ пилястру отъ угла зданія, предоставивъ, такимъ образомъ, грубой массѣ стѣны самой служитъ заключеніемъ (Виньола, залы капитолія; галлерея въ S. M. in Domnica, ошибочно приписанная Рафаэлю, и др.). Если, вмѣсто одной пилястры, дана ихъ связка, то возникаетъ цѣлый рядъ угловыхъ линій, за которыми очень не легко различить очертанія угла самого зданія (Ср. надгробіе Павла III, Гуильельмо делла Порта, S. Gregorio Magno—Soria, рис. 12, и др.). Барокко принципіально не считаетъ нужнымъ подчеркиваетъ линію угла—его вниманіе направлено, главнымъ образомъ, на фасадъ зданія, а въ послѣднемъ наружныя

[1] Vasari. VI, 299.
[2] Репродукція у Letarouilly, табл. 227.



Табл. 7. СОБОРЪ СВ. ПЕТРА. Задняя сторона.



части все равно остаются внѣ поля зрѣнія (см. ниже). Вся творческая сила воображенія обращена на центральныя части фасада.

Наибольшей силы впечатлѣнія барокко достигаетъ тамъ, гдѣ онъ создаетъ, усложняя мотивы, грандіозное, не считаясь съ размѣрами находящагося въ его распоряженіи пространства,— тамъ, гдѣ содержаніе льется черезъ край. Строго говоря, это недопустимо въ композиціи цѣлаго; можно согласиться лишь съ преувеличенною эффектностью деталей, диссонансы которыхъ разрѣшались-бы въ гармоніи цѣлаго.

Примѣры преувеличенно-богатаго содержанія сравнительно съ предоставленными ему формами: кессоны потолка заполняются украшеніями такъ, что между послѣдними и ихъ рамой нѣтъ соотвѣтствія. Въ ренессансѣ детали дружно согласованы; часть пространства свободна; въ композиціи много воздуха; барокко-же нагромождаетъ и стѣсняетъ детали такъ, что зрителю начинаетъ казаться, будто онѣ разрываютъ раму. Палаццо Фарнезе даетъ первый образецъ потолковъ Сангалло [1]). О сдавленныхъ нишахъ церковныхъ фасадовъ см. ниже, соотвѣтствующій отдѣлъ.

Роспись стрѣлокъ свода: знаменитыя фигуры Доменикино въ S. Andrea della Valle слишкомъ велики. Въ позднѣйшія времена художники стали безъ колебаній занимать все пространство рвущимся наружу содержаніемъ (внутреннія декораціи Gesú, въ Римѣ).

Въ соборѣ св. Петра легко замѣтить постепенный ростъ фигуръ въ росписи пазухи свода надъ аркой большого корабля. Самыя позднія изъ нихъ—впереди, возлѣ входа—пышнѣе всѣхъ. Явленіе это того-же порядка, какъ и наблюдаемое въ украшеніи нишъ статуями. По идеѣ барокко статуя лишена всякаго очарованія, если она не угрожаетъ разрушить нишу.

е). Масса архитектурнаго тѣла остается, въ общемъ, замкнутой и нерасчлененной; планъ зданія недостаточно развитъ.

Вся масса зданія остается замкнутой. Лоджіи и имъ по-

---

[1]) Репродукція у Letarouilly, Édifices de Rome, texte, стр. 316, овалы здѣсь заключены въ тѣсные прямоугольники.

добныя формы исчезаютъ. Отверстія становятся все меньше сравнительно съ площадью стѣнъ. Глухая стѣна изъ травертина— таковъ идеалъ церковнаго фасада. Дворцовая архитектура стремится къ тому-же. Какъ было указано, средняя арка не достигаетъ карниза, оставляя цѣльною и нетронутою часть стѣны. Этотъ мотивъ оставляетъ въ зрителѣ чувство неудовлетворенности.

Фасадъ недостаточно расчлененъ. Уже «монументальный стиль» требовалъ возможно слабаго расчлененія. Барокко стремится дать фасадъ, скомпанованый изъ одной глыбы камня. Однако, единство его тоже не должно быть абсолютнымъ: боковыя части фасада сохраняются, хотя имъ и отводится подчиненное значеніе. Именно въ этой двойственности и скрыты недостатки мало расчлененнаго фасада барокко. Ренессансъ особенно любилъ представлять себѣ цѣлое, какъ гармоническое соединеніе отдѣльныхъ, самостоятельныхъ частей. Ренессансъ, напримѣръ, охотно отдѣлялъ отъ церковнаго фасада боковыя пристройки, которыя въ маломъ видѣ повторяли мотивъ главнаго зданія (ср. Madonna di Campagna въ Пьяченцѣ). Барокко не имѣетъ понятія о подобномъ расчлененіи: его боковыя части тупо тонутъ въ общей массѣ, не созданныя для отдѣльнаго, индивидуальнаго существованія.

И, наконецъ, въ планѣ зданій барокко нужно отмѣтить отсутствіе развитія. Но вѣдь какъ разъ на «разрыхленіи» основной массы и покоится радостная легкость всякаго зданія. Во что́ обратилась-бы Villa Rotonda Палладіо безъ ея галлерей? Чѣмъ была-бы Фарнезина, лишенная очаровательнаго мотива ея выступающихъ впередъ флигелей, которымъ, кажется, предоставлена полная свобода самостоятельнаго бытія? Барокко никогда не рѣшается прибѣгнуть къ подобнымъ формамъ; тамъ, гдѣ онъ пользуется мотивомъ боковыхъ пристроекъ, выступающая впередъ часть ихъ всетаки не освобождена отъ давленія всей массы. Чувствуется недостатокъ гибкости, неуклюжесть этихъ малоподвижныхъ сочлененій. Ср. виллу Боргезе (ниже, табл. 16) и палаццо Барберини.

Позднѣйшій барокко возвращается къ болѣе свободному роду творчества.

ГЛАВА IV.

1. Принципы барокко—массивность и движеніе. Онъ стремится не къ совершенству архитектоническаго тѣла, не къ красотѣ всего «растенія», какъ сказалъ-бы Винкельманъ, а къ дѣйствію, къ передачѣ опредѣленнаго, владѣющаго этимъ тѣломъ движенія. Поскольку, съ одной стороны, увеличивается масса и прибавляется вѣсъ тѣла, постольку, съ другой, наростаетъ сила его членовъ,—но наростаетъ не такъ, чтобы ею было равномѣрно напоенъ весь корпусъ. Барокко направляетъ силу движенія къ одной точкѣ, гдѣ даетъ ей прорваться, и гдѣ она тратится съ неумѣренною расточительностью; остальныя-же части остаются тупо-неодушевленными. Ренессансъ какъ-бы зналъ, что главная черта художественнаго творчества заключается въ необходимости поднять и нести матерію; неизбѣжность эта разумѣлась имъ сама собою и осуществлялась безъ поспѣшности и безъ труда. Барокко преодолѣваетъ эту необходимость усиліемъ и нетерпѣливымъ напряженіемъ. При этомъ, не только отдѣльные члены совершаютъ заданную имъ работу: движеніе сообщается всей массѣ; все тѣло принимаетъ въ немъ участіе.

2. Въ противоположность ренессансу, который любилъ созерцать въ явленіи то, что было въ немъ длящагося и спокойнаго, барокко проявляетъ вкусъ къ движенію, направленному въ опредѣленную сторону. Онъ стремится вверхъ, создавая такимъ образомъ коллизію между вертикально дѣйствующей силой и косностью тяжелыхъ и широкихъ массъ. Вертикальная сила, становясь все могущественнѣе, преодолѣваетъ, наконецъ, эту косность (таковъ второй періодъ барокко).

Мотивъ устремленія въ высоту выражается прежде всего въ частностяхъ — въ неравномъ распредѣленіи пластическаго элемента. Тяжелыя части окна, напримѣръ, переносятся вверхъ. Колонки классическихъ, украшенныхъ карнизомъ, оконъ ренессанса замѣняются голыми консолями; карнизъ, однако, не дѣлается меньше—наоборотъ, пріобрѣтаетъ тяжелую, далековыступающую впередъ форму. Впечатлѣніе, по разсчету, вызывается сильною тѣнью, которую даетъ карнизъ.

Къ этому присоединяются значительныя нарушенія горизонтальной линіи, искаженіе формъ, которое трактуется съ совершеннымъ равнодушіемъ къ ихъ правамъ и къ ихъ смыслу, съ единственною цѣлью достигнуть возможно яркой живописности въ движеніи цѣлаго. Вертикальные косяки окна либо продолжены ниже его основанія, либо вытянуты вверхъ завитками, имѣющими форму уха. Основная линія фронтона сломана; нарушена форма верхняго угла, иногда и обоихъ, и т. д. Какъ на виновника подобныхъ новообразованій, всегда можно указать на Микель-Анджело. Большое вліяніе на стиль оказали окна второго этажа во дворцѣ Фарнезе, подготовленныя въ свою очередь окнами Лауренціаны. Чтобы оттѣнить тревожныя формы частностей, крупныя линіи горизонтальныхъ балокъ, въ противоположность первымъ, остаются спокойными. Абзацами пользуются втеченіе перваго періода крайне рѣдко, и примѣняютъ ихъ, главнымъ образомъ, при сооруженіи цѣльныхъ частей стѣнъ. Вплоть до Мадерны архитекторы прибѣгаютъ къ этому контрасту, достигая значительнаго впечатлѣнія. Этотъ пріемъ становится опаснымъ лишь въ XVII столѣтіи, когда каждая пилястра, полупилястра, или даже равный четверти ея выступъ должны были отразиться въ выступахъ стѣнъ, и линія, такимъ образомъ, совершенно искажалась. Это именно и есть то время, когда тектоническая связность была принесена въ жертву дикой жаждѣ движенія, когда фронтоны достигли чудовищной высоты и стали перегибаться наружу, и т. п. Насъ это развитіе не касается, хотя оно и началось еще въ XVI столѣтіи.

Другая черта устремленія въ высь—потребность сдѣ-

лать линіи необыкновенно подвижными. Этимъ вызвано было созданіе пилястръ, подобныхъ гермамъ: расходящіяся вверхъ линіи кажутся болѣе порывистыми, чѣмъ параллельныя (Микель-Анджело: лѣстница Лауренціаны, надгробіе Юлія II въ S. Pietro in Vincoli; затѣмъ кое-гдѣ у Виньолы). Тѣмъ-же стремленіемъ обусловлены витыя колонны: въ нихъ видно движеніе. Первыми витыми колоннами въ монументальномъ искусствѣ можно считать колонны дарохранительницы Бернини (св. Петръ, 1633). По крайней мѣрѣ, Виньола въ своихъ Regola называетъ ихъ первыми [1]). Въ раннемъ барокко эта форма не имѣетъ значенія. О томъ, какъ отразилось стремленіе ввысь на архитектурѣ куполовъ, будетъ сказано въ связи съ церковной архитектурой вообще.

3. Новый вкусъ сильно отразился на формахъ церковнаго фасада. Прежде всего создалась совершенно новая манера распредѣленія поверхности. Раньше пропорціональныя отношенія оконъ и нишъ къ предоставленой имъ площади были такъ спокойны и согласованы, что, казалось, они созданы для площади стѣны, а площадь стѣны для нихъ. Теперь между этими двумя элементами не оставалось никакого пропорціональнаго соотношенія. Ниша, съ ея фронтономъ, до тѣхъ поръ стремится въ высоту, пока она не натыкается на какое-либо препятствіе. Она не спокойно заполняетъ предоставленный ей интервалъ между пилястрами, а устремляется вверхъ, пока есть какая-либо возможность. Надъ нею-же остается незаполненнымъ большое глухое пространство стѣны. Чувство устремленія вверхъ усиливается еще тѣмъ, что ниши кажутся сжатыми, благодаря тѣсно поставленнымъ по сторонамъ пилястрамъ.

Кое-гдѣ появляются черты, напоминающія готику, хотя въ остальномъ готика и барокко наиболѣе противоположны другъ другу. Очень существенна разница и въ данномъ случаѣ. Въ готикѣ вертикально направленныя силы свободно лучатся и разрѣшаются вверху игрой; барокко требуетъ ихъ остраго столк-

---

[1]) Какъ извѣстно, онѣ имѣются уже на обояхъ Рафаэля (по старымъ образцамъ), Виньола даетъ (1562) руководство къ конструкціи витыхъ колоннъ (Regola delli cinque ordini, табл. 31).

новенія съ тяжелымъ карнизомъ, и только тогда — это самое существенное—допускаетъ спокойное разрѣшеніе.

Сочетаніе поверхности стѣны съ ея украшеніями вверху фасада спокойнѣе, чѣмъ въ нижнихъ его частяхъ. Совершенное успокоеніе можно найти только внутри зданія; этотъ контрастъ волнующаго выраженія фасада и тихаго внутренняго спокойствія слѣдуетъ считать величайшимъ достиженіемъ барокко [1]).

Источника этого мотива, успокоенія страстнаго порыва по направленію къ верху по вертикальной линіи — должно искать у Микель-Анджело. Галлерея Лауренціаны — примѣръ чистѣйшаго его воплощенія [2]). Для Рима рѣшающее значеніе имѣла, вѣроятно, задняя сторона собора св. Петра: Микель-Анджело создаетъ здѣсь великолѣпныя формы, стремящіяся къ чистотѣ и успокоенію по вертикальной линіи. Безпокойный противоположный фасадъ [3]) находитъ разрѣшеніе въ куполѣ. Здѣсь только можно догадаться, что́ разумѣлъ этотъ великій человѣкъ подъ «компонированіемъ въ крупныхъ масштабахъ» (табл. 7).

4. Композиція горизонтальныхъ частей проходитъ подобное-же развитіе.

Въ противоположность флорентино-классическому идеалу красоты, стремившемуся главнымъ образомъ къ равномѣрному распредѣленію настроенія и избѣгавшему роскошно украшать входныя двери и главныя окна своихъ дворцовъ, новый стиль ищетъ наростанія эффектовъ по мѣрѣ приближенія къ серединѣ зданія, внося, такимъ образомъ, движеніе въ композицію.

Въ простѣйшемъ своемъ видѣ этотъ принципъ проявляется въ ритмическомъ чередованіи частей, вмѣсто метрически-правильнаго [4]).

[1]) Къ сожалѣнію, жадность къ декораціямъ болѣе поздняго времени такъ измѣнила внутреннее убранство зданій, что впечатлѣніе контраста уничтожилось.

[2]) Сравните соотвѣтственныя части верхняго и нижняго этажей. Напоминающія слуховыя окна углубленія подъ главными нишами, напримѣръ,—продолговатыя; верхнія—квадратны, со вписаннымъ въ квадратъ кругомъ. Нельзя себѣ представить болѣе полнаго успокоенія.

[3]) Безпокойное впечатлѣніе отъ него усиливается еще тѣмъ, что гладкое поле стѣны несетъ попеременно то по двѣ, то по три ниши, считая снизу вверхъ, такъ-что части стѣны совершенно между собою не согласованы.

[4]) Въ расположеніи колоннъ, которое Рафаэль проэктировалъ для фасада св. Петра, есть движеніе, но еще нѣтъ ритма.

Таково расположеніе оконъ въ Палаццо Chigi (Джіакомо делла Порта). Чѣмъ ближе къ серединѣ фасада, тѣмъ болѣе быстрымъ темпомъ слѣдуютъ окна, и измѣненіе интерваловъ тектонически не мотивируется. Такова-же группировка оконъ во дворцѣ Sciarra-Colonna и (неправильная) во дворцѣ Ruspoli Амманати (табл. 5).

Слѣдующую ступень въ развитіи принципа составляютъ церковные фасады. Джіакомо делла Порта превращаетъ ихъ въ систему другъ за другомъ расположенныхъ архитектурныхъ членовъ, благодаря чему пластическое выраженіе непрерывно наростаетъ по направленію къ серединѣ. Пилястры смѣняются полуколоннами и колоннами, увеличивается напряженіе и приростъ силъ и, наконецъ, въ серединѣ зданія еще сгруппированы колонны. Боковое поле стѣны остается почти нагимъ. Все архитектурное тѣло одушевлено неравномѣрно. Проэктъ Gesú Виньолы (табл. 11), стоитъ въ началѣ этого «движенія къ серединѣ», опредѣляющагося чѣмъ дальше, тѣмъ яснѣе (напримѣръ, S. Susanna, табл. 12).

Послѣднимъ выводомъ изъ этого принципа было волнообразное искривленіе всей массы фасада; края его слегка отступили назадъ, середина, напротивъ, выступила сильнымъ движеніемъ впередъ, къ зрителю; именно эту линію Микель-Анджело положилъ въ основаніе своей извѣстной лѣстницы въ Лауренціанѣ [1]) (см. также S. Maria della Pace работы Пьетро да Кортона, табл. 8).

Первый примѣръ изогнутой линіи фасада въ большихъ размѣрахъ далъ А. да Сангалло [2]), но его фасадъ былъ выгнутъ лишь въ одну сторону, впередъ: Zecca vecchia (Banco di S. Spirito) [3]) и Porta di S. Spirito, а затѣмъ—Vigna di papa Giulio (построена возлѣ фламинской дороги Сансовино и Виньола). Образцы съ усиленнымъ движеніемъ частей фасада можно найти впервые у Борромини: S. Agnese возлѣ Piazza Navona,—

---

[1]) Впрочемъ, онъ хотѣлъ ее построить не изъ камня, а изъ дерева.

[2]) Дворецъ Перуцци Massimi alle Colonne не относится къ данному случаю, ибо тутъ форма зависѣла отъ направленія улицы, а не отъ эстетическихъ соображеній.

[3]) Планъ у Letarouilly, стр. 182. Вазари не упускаетъ указать на новый мотивъ, говоря о Сангалло (V. 458): fece Antonio la facciata della zecca vecchia con bellissima grazia in quello angolo girato in tondo, che è tenuto cosa difficile e miraculosa.

пока незначительные; затѣмъ въ предѣлахъ мыслимаго—S. Carlo alle quatro Fontane (1667) [1]. Дальше идутъ Oratorio di S. Filippo Neri, S. Marcello al Corso и многія другія сооруженія.

Волнообразнымъ изгибомъ стѣны барокко добился и другого результата: глазъ получаетъ впечатлѣніе въ высшей степени живого движенія, такъ-какъ изгибъ этотъ сопровождается фронтонами, окнами и колоннами. Одинаковыя фигуры видны одновременно подъ различными углами зрѣнія. Впечатлѣніе таково, что, напримѣръ, колонны, расположенныя по различнымъ осямъ, кажутся неустанно вращающимися, какъ будто дикое опьяненіе овладѣло всѣми частями фасада. Таково искусство Борромини.

Но, благодаря тому-же мотиву, стиль теряетъ свой первоначальный характеръ массивной серьезности; нагота стѣнъ противорѣчитъ вкусу того времени, и потому вся композиція разрѣшается въ избыткѣ декоративныхъ украшеній и движенія.

5. Барокко было чуждо чувство удовлетворенности и законченности; его область—тревога возникающаго бытія, напряженіе переходнаго состоянія. Изъ этого вытекаетъ, опять-таки, хотя и другимъ путемъ, впечатлѣніе движенія.

Сюда относится мотивъ напряженности въ пропорціяхъ.

Кругъ, напримѣръ,—вполнѣ спокойная, неизмѣнная форма; овалъ—безпокойная, какъ-бы стремящаяся ежеминутно измѣниться. Овалу не достаетъ признака необходимости. Барокко принципіально останавливается на «свободныхъ» пропорціяхъ. Замкнутое и законченное противорѣчитъ его сущности.

Онъ пользуется оваломъ не только для медальоновъ и имъ подобныхъ формъ, но кладетъ его въ основаніе плановъ, какъ залъ, такъ и дворовъ и церквей. Овалъ появляется рано у Корреджіо [2] (1515 годъ) въ связи съ взволнованностью и движеніемъ въ то время, когда въ Римѣ еще никто не предугадывалъ

---

[1] Изогнутыхъ дворцовыхъ фасадовъ Римъ не знаетъ; въ другихъ мѣстахъ они, конечно, встрѣчаются.

[2] Ср. образъ юной Мадонны съ образомъ св. Франциска (Дрезденъ): овальный медальонъ и вѣнокъ изъ листьевъ.

этой формы ни въ живописи, [1]) ни въ архитектурѣ. Микель-Анджело, вѣроятно, былъ посредникомъ: овальный постаментъ конной статуи Марка Аврелія въ Капитоліи (1538) [2]).

У Виньолы овалъ встрѣчается часто: медальоны во дворѣ Капраролы, овальное основаніе лѣстницы въ Palazzo di Firenze и др. Овальный teatro во дворѣ Sapienza можно счесть обработкой полукруглаго, заимствованнаго со двора Бельведера (Дж. делла Порта). Верхнее круглое окно церковныхъ фасадовъ ренессанса исчезаетъ совершенно.

Серліо въ своей теоріи рекомендуетъ для зданій эллиптическую форму [3]); практическое примѣненіе ея послѣдовало очень скоро; Виньола, S. Andrea и S. Anna dei Palafrenieri (см. ниже, Церкви, рис. 9).

Квадратъ, равнымъ образомъ, уступаетъ мѣсто прямоугольнику. При этомъ нужно замѣтить, что прямоугольникъ (или эллипсисъ), построенный въ среднемъ и кратномъ отношеніи, кажется неподвижнымъ сравнительно съ тѣми-же фигурами другихъ пропорцій. Барокко устраняетъ это соотношеніе, тогда-какъ ренессансъ, напротивъ, охотно имъ пользовался.

Барокко достигаетъ впечатлѣнія наибольшей монументальности, пожертвовавъ въ церковной архитектурѣ центральной системой плана—продольной системѣ.

Напряженность композиціи усиливается введеніемъ въ архитектуру зданія почти оскорбительныхъ, не удовлетворяющихъ вкусъ частностей. Мы уже упоминали о пріемахъ этого рода: колонны остаются скрытыми въ углубленіяхъ стѣнъ, масса украшеній и деталей грозитъ затопить сдерживающія ее формы (см. выше примѣчаніе 3), отдѣльныя поля фасада дисгармоничны по дѣленію и по украшающимъ

---

[1]) Вообще уже достаточно живописная Madonna di Foligno Рафаэля еще снабжена кругомъ (нимбомъ), ср. Rumohr. III, 118.

[2]) Копи Дж. делла Порта впереди, у конца лѣстницы, поставлены на четырехугольномъ цоколѣ (1583): статуя Марка Аврелія, очевидно, приноровлена къ площади, которой тогда уже предполагалось придать овальную форму.

[3]) Serlio, Arch. lib V. fol. 204. Еще раньше—проэктъ Перуцци для церкви S. Giacomo degli Incurabili. Собраніе рисунковъ Уффици № 577 (Опубликовано у Redtenbacher, Handzeichungen Peruzzis der Galerie der Uffizien in Florenz. Karlsruhe 1875. Табл. VIII, рис. 1).

ихъ деталямъ. Но всѣ эти новшества приводятъ къ одному: наростаетъ впечатлѣніе подвижности и стремительности.

6. Формы, нарушающія правила и явно незаконченныя, не отлившіяся, превосходно служатъ намѣреніямъ барокко; такъ-же удачно примѣняетъ онъ живописный мотивъ прикрытія, т.-е. такое распредѣленіе фигуръ, при которомъ онѣ отчасти закрываютъ другъ друга.

Повторяю еще разъ: рядъ пилястръ, прикрывающихъ другъ друга, побуждаетъ фантазію «изобрѣсти» форму полупилястры. Строгій архитектоническій вкусъ требуетъ исключительно цѣльныхъ и ясныхъ формъ, которыя пребываютъ спокойными именно въ силу своей цѣльности и ясности. Тамъ, гдѣ одна фигура полуприкрыта другою, невозможно полно воспринять видимое, и потому создается впечатлѣніе движенія.

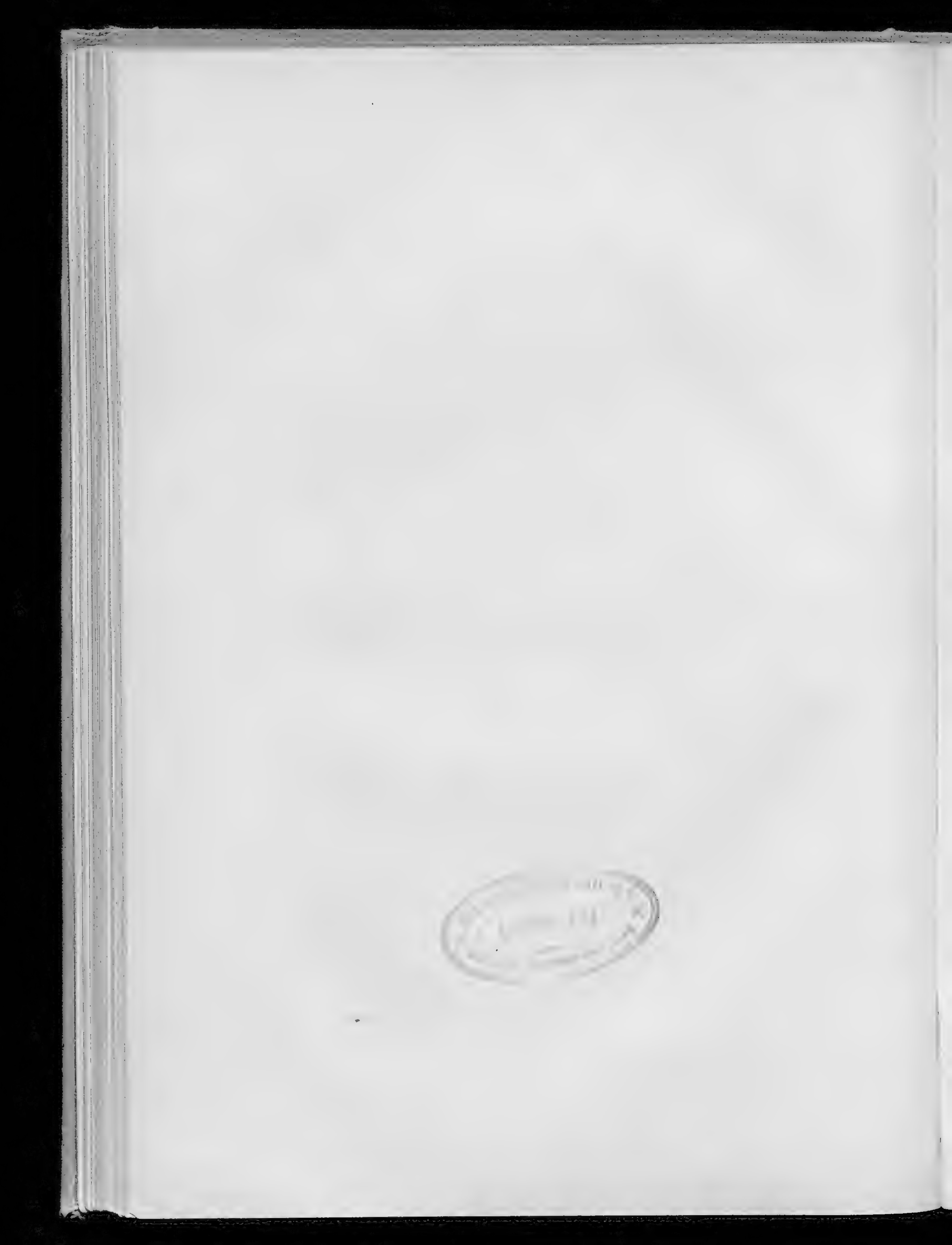
Когда-же къ частичному прикрытію формъ присоединяется до избытка доведенное богатство мотивовъ, ведущее къ тому, что частности, какъ-бы онѣ велики ни были, теряютъ свое значеніе, растворяясь въ эффектѣ цѣлаго, тогда отъ соединенія всѣхъ этихъ элементовъ создается оглушающая и опьяняющая пышность, столь свойственная барокко.

Какъ примѣръ, назову произведеніе Караччи—композицію потолка галлереи Фарнезе. Она возникла подъ вліяніемъ потолка Сикстины. Но какая разница! Простой, ясный архитектоническій замыселъ Микель-Анджело сознательно принесенъ въ жертву неумѣстной пышности. Планъ цѣлаго очень трудно опредѣлить. Глазъ навсегда остается взволнованнымъ присутствіемъ непонятнаго; картина закрываетъ картину; проникнуть въ безконечность пытаешься, кажется, только затѣмъ, чтобы увидѣть новую безконечность. Въ углахъ-же потолка взгляду открываются еще иныя перспективы—нагого пространства.

Тѣ-же принципы владѣютъ роскошными фасадами св. Петра и подражаній ему. За полнотой заглушающихъ другъ друга мотивовъ перестаешь понимать, гдѣ именно находится стѣна, подлинное ихъ основаніе, объединяющее ихъ своей поверхностью табл. 8).



Табл. 8. S. MARIA DELLA PACE.



7. Отвращеніе къ ограниченному и опредѣленному и есть, быть-можетъ, наиболѣе глубокая черта характера барокко.

Своими лучшими созданіями — внутреннимъ убранствомъ церквей—онъ вноситъ въ искусство новое, основанное на чувствѣ безконечности, пониманіе пространства. Форма уничтожается ради живописнаго элемента, въ высшемъ смыслѣ этого слова, ради тѣхъ чаръ, которыя создаетъ свѣтъ. Замыселъ покоится теперь не на опредѣленныхъ кубическихъ пропорціяхъ, не на пріятныхъ соотношеніяхъ высоты, ширины и глубины опредѣленнаго ограниченнаго пространства. Раньше всего живописный стиль заботится о свѣтовыхъ эффектахъ. Бездонность темной глубины, магія свѣта, льющагося съ неизмѣримой высоты купола, переходъ отъ темнаго къ свѣтлому и еще болѣе свѣтлому, — вотъ тѣ средства, которыми онъ располагаетъ.

Пространство, которое ренессансъ освѣщалъ равномѣрно и котораго онъ не могъ себѣ иначе представить, чѣмъ тектонически замкнутымъ, растворяется въ безграничности. Внѣшній обликъ зданія перестаетъ занимать зрителя: его взглядъ то и дѣло теряется вдали. Хоры исчезаютъ въ мерцаніи золота высоко поднятаго алтаря, въ «splendori celesti», какъ тогда говорили, боковые темные притворы не даютъ опредѣленныхъ очертаній. Надъ головою-же, гдѣ пространство замыкалось спокойнымъ, плоскимъ потолкомъ, теперь высится чудовищный сводъ. Но и онъ кажется слишкомъ открытымъ: на немъ струятся облака, бѣлѣютъ хоры ангеловъ, сіяетъ небесный свѣтъ — мысль и взоръ теряются въ неизмѣримыхъ красотахъ.

Конечно, подобныя излишества относятся къ поздней эпохѣ барокко и стали доступны лишь его всемогущей декоративности въ концѣ его развитія. Тѣмъ не менѣе, основная черта новѣйшаго искусства—упоеніе безформеннымъ пространствомъ и свѣтомъ—была съ самаго начала выражена въ немъ со всею доступною ему полнотою.

Противопоставленіе барокко ренессансу можетъ имѣть, само собою разумѣется, только относительное значеніе: даже въ ранній

его періодъ, когда связь съ ренессансомъ не была еще утеряна, барокко не могъ вполнѣ обойтись безъ свѣтовыхъ эффектовъ. Не слѣдуетъ также забывать, что мы теперь склонны преувеличивать новшества и воспринимать явленія, можетъ-быть, болѣе живописно, чѣмъ то дѣлали современники барокко. Мы склонны вкладывать въ ихъ созданія больше преднамѣренности быть живописными, чѣмъ это было на самомъ дѣлѣ. Вообще, относительно смѣны стилей слѣдуетъ держаться того взгляда, что пока живопись не проявитъ опредѣленнаго вкуса къ свѣтовымъ эффектамъ, до тѣхъ поръ этотъ вкусъ вообще не можетъ быть замѣченъ ни въ какой другой области искусства.

8. Заключеніе. Система пропорціональныхъ соотношеній. Ренессансъ очень рано выработалъ ясную увѣренность, что первый признакъ совершенства въ искусствѣ есть признакъ необходимости; совершенное должно вызывать впечатлѣніе, будто инымъ оно и не могло быть, и будто малѣйшее измѣненіе части разрушило-бы смыслъ и красоту цѣлаго. Очень характерно—особенно для выясненія склонности итальянскаго искусства къ классицизму—то обстоятельство, что этотъ законъ (если его можно назвать закономъ) былъ угаданъ и выраженъ уже въ серединѣ пятнадцатаго столѣтія. Заслуга эта принадлежитъ по праву великому Леону Баттиста Альберти. Классическое мѣсто шестой книги его De re aedificatoria [1]) гласитъ:

«Nos tamen sic deffiniemus: ut sit pulchritudo certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cujus sint: ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddat. Magnum hoc et divinum etc.».

Альберти говоритъ здѣсь, какъ пророкъ. Его завѣтъ исполнили полвѣка спустя—Рафаэль и Браманте.

На вопросъ, какъ достигала архитектура впечатлѣнія необходимости, можно отвѣтить одно: оно зависитъ почти исключительно отъ гармоніи пропорцій. Всевозможныя пропорціи цѣлаго и частей должны обнаружить свою общую зависимость

---

[1]) Въ 1452 году Альберти показывалъ рукопись папѣ Николаю V. Первое изданіе: Флоренція 1485 г.

отъ лежащей въ основѣ нхъ идеи единства. Ни одна изъ нихъ не должна казаться случайною, каждая вытекаетъ изъ другой съ единственно мыслимой, единственно естественной необходимостью.

Говорятъ въ такихъ случаяхъ о впечатлѣніи чего-то органическаго. И съ правомъ, ибо тайна скрыта какъ-разъ въ той мысли, что искусство творитъ, какъ природа: частности всегда повторяютъ образъ цѣлаго.

Я приведу примѣръ: верхній этажъ бокового крыла Cancelleria Браманте (рис. 7). Верхнее меньшее окно пропорціонально большому, а вмѣстѣ они повторяютъ пропорціи предоставленнаго имъ интервала между двумя пилястрами. Мало того: общая поверхность дѣлится въ отношеніи, обратномъ первому ($b : h = H : B$); діагонали взаимно перпендикулярны. Этимъ самымъ даны пропорціи для боковыхъ полей стѣны. Но онѣ надѣлены еще и высшимъ смысломъ: онѣ повторяютъ въ маломъ размѣрѣ форму всего (трехэтажнаго) крыла (исключая, конечно, цоколь и карнизъ) [1]). Удивляешься этой гармоніи, связывающей частное съ цѣлымъ. Она идетъ еще дальше; ни одна малѣйшая часть зданія не случайна, все обусловлено однажды

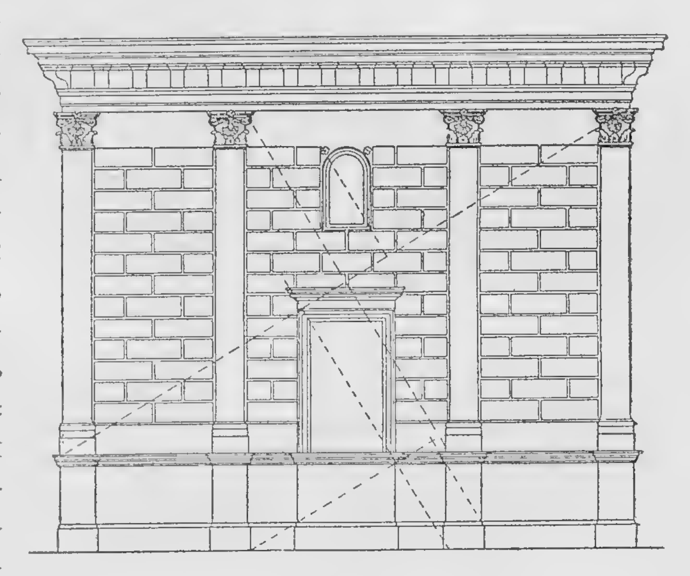


Рис. 7. Cancelleria. Верхній этажъ угольнаго крыла.

[1]) Этотъ родъ пропорціональности изслѣдовалъ раньше другихъ August Thiersch и доказалъ ее самымъ удивительнымъ образомъ на античныхъ памятникахъ. Его въ высшей степени цѣнныя разсужденія можно найти въ справочникѣ по архитектурѣ, изданномъ Durm'омъ, IV, 1. Эту теорію слѣдовало-бы лишь дополнить принципомъ обратныхъ пропорцій. Я надѣюсь еще вернуться къ этой темѣ въ другомъ мѣстѣ.

принятой основной пропорціей. И неужели она произвольна и не связана необходимостью? Нѣтъ, она обусловлена среднимъ и крайнимъ отношеніемъ, т.-е. тѣмъ, которое мы считаемъ «чистымъ», которое—другими словами—воспринимается, какъ наиболѣе благотворное и естественное.

То, что мы называемъ пропорціональностью, Альберти зоветъ finitio [1]). Онъ опредѣляетъ ее, какъ correspondentia quaedam linearum inter se, quibus quantitates (ширины, длины и высоты) dimetiantur, что, во всякомъ случаѣ, опредѣляетъ немногое. За то очень вѣроятно, что въ словахъ VI книги: «omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda» — онъ былъ по смыслу очень близокъ нашей теоріи. «Finitio»—моментъ высшаго постиженія, «concinnitatis». Въ сущности они сливаются. По крайней мѣрѣ, Альберти принужденъ опредѣлять и то, и другое одинаковыми выраженіями. Подъ ними подразумѣвается необходимость гармоніи. «Concinnitas» вліяетъ такъ, что различныя части «mutuo ad speciem correspondeant». Въ другомъ мѣстѣ онъ называетъ ее «consensus et conspiratio partium», и когда онъ говоритъ о прекрасномъ фасадѣ, какъ о «musica», въ которой не должно измѣнять ни одного тона, онъ подразумѣваетъ только необходимость или, если угодно, органичность соединенія формъ [2]).

Барокко эти понятія чужды. Онъ и не можетъ ихъ воспринять. То, что хочетъ выразить его искусство, не есть совершенное бытіе, и лишь — возникающее бытіе, движеніе. Поэтому связь между формами ослабѣваетъ. Барокко рѣшается давать нечистыя пропорціи и вноситъ диссонансъ въ созвучіе формъ.

Само собою разумѣется, всеобщій диссонансъ невозможенъ до тѣхъ поръ, пока вообще существуетъ потребность производить эстетическое впечатлѣніе. Но связныя пропорціи становятся все рѣже и глазу все труднѣе схва-

---

[1]) См. объ этомъ въ IX книгѣ.

[2]) Всѣ разсужденія Альберти совершенно независимы отъ Витрувія, который опредѣляетъ «proportio», какъ «ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio. (De architectura, lib. III, I, 1).

тить ихъ. Кажется, что простыя гармоніи стиля Браманте стали тривіальными, архитекторы ищутъ болѣе отдаленныхъ соотношеній, художественныхъ переходовъ, которые неопытному глазу могутъ показаться абсолютно безжизненными. При этомъ нужно особенно внимательно отнестись къ послѣдствіямъ, которыя имѣло увеличеніе числа пилястръ, исчезновеніе опредѣленныхъ границъ — короче, уничтоженіе ясно законченныхъ частностей. Напримѣръ, въ фасадѣ Gesù, работы Джіакомо делла Порта (рис. 11), какъ и можно ожидать, правый уголъ главнаго портала, прикрытый полукруглымъ фронтономъ (пилястра, вмѣстѣ съ цоколемъ и карнизомъ), пропорціоналенъ правому углу всего средняго корпуса фасада, прикрытаго большимъ фронтономъ (исключая цоколи нижнихъ пилястръ). Но отношеніе это не совсѣмъ ясно потому, что въ полукруглый фронтонъ, съ его пилястрами, вставленъ другой трехугольный фронтонъ, поддерживаемый колоннами. Послѣдній, благодаря колоннамъ, по сравненію съ пилястрами, кажется болѣе существеннымъ и отвлекаетъ вниманіе отъ главнаго. Подобные случаи повторяются въ фасадѣ многократно. Тутъ бросается въ глаза аналогія съ опредѣленными способами возбуждать вниманіе, которыми пользуется развитая музыкальная композиція. Я не считаю нужнымъ развивать это сравненіе дальше.

Однако, замѣчательно не это усложненіе воспріятія гармоническихъ пропорцій, а сознательно создаваемый диссонансъ. Барокко даетъ сдавленныя ниши, окна, не согласованныя съ размѣрами стѣнъ, фрески, которыя слишкомъ велики для предназначенной имъ поверхности [1])—короче говоря, части, какъ-бы другой тональности, другой скалы пропорцій. Художественная задача заключается въ разрѣшеніи диссонансовъ. Противорѣчивые элементы примиряются, изъ диссонансовъ рождается гармонія чистыхъ соотношеній.

Попытки создать подобный диссонансъ изъ внутреннихъ и наружныхъ частей зданія заходятъ еще дальше. Сравните

---

[1]) Ср. вопіющую непропорціональность боковыхъ стѣнъ Galleria Farnese. Хочется сказать, что стѣна не можетъ «переварить» этихъ картинъ.

Лауренціану (Флоренція): ея лѣстницу и залъ; дворецъ Фарнезе (Римъ): вестибюль и дворъ, и др.

Архитектура становится драматической; художественное произведеніе составляется не изъ цѣпи законченныхъ прекрасныхъ частей, которыя имѣютъ самодавляющее значеніе. Напротивъ, части пріобрѣтаютъ цѣну и значеніе лишь въ цѣломъ, и лишь цѣлому даются удовлетворяющее завершеніе и ясныя очертанія.

Искусство ренессанса стремилось къ совершенству и къ законченности, т.-е. «къ тому, что природѣ удается произвести лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ». Барокко производитъ впечатлѣніе безформенностью, какъ возбуждающимъ волненіе мотивомъ, который должно преодолѣть.

«Concinnitas» Альберти въ послѣдней глубинѣ равна, по сущности своей, духу творящей природы [1], величайшей художницы [2]. Человѣческое искусство пытается лишь стать въ ряды созданій природы и тѣмъ слиться съ той всеобщей гармоніей явленій, которую Альберти не разъ опредѣляетъ восторженными словами. Природа равна себѣ во всемъ. «Certissimum est naturam in omnibus sui esse persimilem».

Я думаю, что здѣсь мы заглядываемъ въ глубину художественнаго генія ренессанса. Здѣсь-же яснѣе всего можно разглядѣть сущность смѣны стилей, приведшей къ барокко.

---

[1] Lib. IX: Quae si satis constant, statuisse sic possumus pulchritudinem esse qendam consensum et conspirationem partium in eo cujus sont ad certum numerum finitionem collocationemque habitam ita ut c o n c i n n i t a s hoc et a b s o l u t a p r i m a r i a q u e r a t i o n a t u r a e postularit.

[2] Optima artifex. Lib. IX.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

ПРИЧИНЫ СМѢНЫ СТИЛЕЙ.

1. Гдѣ корни барокко? Удивленно задаемъ мы этотъ вопросъ о причинѣ, о почвѣ, на которой возникло это могучее явленіе, подобное силамъ природы по непобѣдимости и властности. Почему ренессансъ умеръ? И почему ему наслѣдовалъ именно барокко?

Переходъ стилей представляется совершенною необходимостью: мы далеки отъ мысли, будто произволъ отдѣльнаго человѣка, искавшаго удовлетворенія въ небываломъ, могъ вызвать къ жизни новый стиль. Мы имѣемъ здѣсь дѣло не съ опытами отдѣльныхъ архитекторовъ, искавшихъ каждый своихъ путей, а именно со стилемъ, отличительная и существенная черта котораго—всеобщность новаго чувства формы въ данное время.

Движеніе зачинается сразу во многихъ точкахъ. Старое перерождается, увлекая все за собою, и, наконецъ, ничто ужъ не противится потоку: новый стиль становится фактомъ. Почему-же все это должно было произойти?

Можно отвѣтить указаніемъ на законъ притупленія, и отвѣтъ этотъ, дѣйствительно, давался не разъ. Формы ренессанса утратили свое очарованіе. Видѣнное слишкомъ часто уже не владѣетъ нами: притупленное чувство формы требуетъ болѣе сильныхъ возбудителей. Архитектура создаетъ ихъ и тѣмъ самымъ впадаетъ въ барокко.

Этой теоріи притупленія противопоставляютъ другую, которая въ исторіи стиля пытается увидѣть отраженіе перемѣнъ, переживаемыхъ человѣкомъ въ процессѣ исторіи. Стиль, по ея мнѣнію, есть выраженіе своего времени; онъ измѣняется вмѣстѣ съ измѣненіями человѣческаго воспріятія. Ренессансу надлежало умереть, ибо онъ не соотвѣтствовалъ больше біенію пульса времени, не выражалъ того, что было его двигательной

силой и что представлялось наиболѣе существеннымъ въ послѣдовавшую за нимъ эпоху.

Первое толкованіе подтверждается совершенно независимымъ отъ содержанія эпохи развитіемъ формъ. Переходъ отъ жесткаго къ мягкому, отъ прямого къ закругленному, есть процессъ исключительно механическій (да позволено мнѣ будетъ такъ выразиться): жесткія и угловатыя формы какъ будто сами собою смягчаются подъ руками художника. Стиль развивается самъ по себѣ, отмираетъ самъ по себѣ,—подберите какія хотите выраженія, которыми принято обозначать этотъ процессъ. Образъ расцвѣтающаго и вянущаго растенія превосходно поясняетъ эту теорію. Какъ растеніе не можетъ цвѣсти вѣчно, но неизбѣжно подлежитъ увяданію, такъ и ренессансъ не могъ навсегда остаться вѣрнымъ себѣ. Онъ вянетъ, теряетъ свои формы, и это его состояніе мы назвали именемъ барокко. Нельзя обвинять почву въ томъ, что растеніе гибнетъ, ибо законы его бытія заключены въ немъ самомъ. Точно такъже и со стилемъ: необходимость измѣненія не извнѣ навязана ему, а изнутри: чувство формы слѣдуетъ своимъ собственнымъ законамъ.

2. Что возразить на подобныя размышленія? Фактъ, предпосланный имъ, несомнѣненъ: воспринимающій органъ перестаетъ реагировать на однообразныя, слишкомъ часто повторяемыя раздраженія. Иначе говоря, переживаніе становится все менѣе интенсивнымъ, формы теряютъ свою силу возбудителей, ибо ихъ уже не чувствуютъ, онѣ отживаютъ, становятся мертвенно-невыразительными.

Этотъ упадокъ напряженности воспріятія можно назвать «переутомленіемъ чувства формы» [1]. Я сомнѣваюсь, чтобы виновникомъ этого утомленія была «слишкомъ большая отчетливость усвоеннаго памятью образа», какъ того хочетъ Гёллеръ. Во всякомъ случаѣ понятно, что, если образъ очень отчетливо усвоенъ памятью, то зритель нуждается въ болѣе силь-

---

[1] Göller, Zur Ästhetik der Architektur, 1887, и его-же Entstehung der architektonischen Stilformen, 1888.

ныхъ возбудителяхъ. Много-ли помогаетъ намъ объяснить барокко эта теорія? Не много.

У нея два недостатка. Во-первыхъ,—односторонность. Эта теорія разсматриваетъ человѣка не во всей полнотѣ и реальности его жизни, а лишь — какъ существо, воспринимающее формы, умѣющее наслаждаться ими, доступное утомленію и требующее новыхъ возбудителей. Однако, нигдѣ въ человѣческой природѣ не найти такого творчества или страданія, которое не было-бы обусловлено общимъ нашимъ жизнеощущеніемъ, т.-е. тѣмъ, что мы есть на самомъ дѣлѣ, во всей полнотѣ нашего реальнаго существованія. Если барокко подчасъ бросается на неслыханно сильные способы выраженія, то общая притупленность нервовъ у представителей той эпохи здѣсь значитъ гораздо больше, чѣмъ переутомленіе «чувства формы». Чтобы выразить задуманное, архитектура предлагала такія грубыя средства не потому, что люди до отупѣнія насмотрѣлись на формы Браманте, а потому, что въ то время была вообще утеряна утонченность воспріятія, и потому, что, благодаря рафинированному наслажденію жизнью и невоздержности въ аффектахъ и крайностяхъ, нервы людей того времени перестали реагировать на умѣренное и негромкое [1]).

И затѣмъ, какъ, вообще, можетъ фактъ притупленія послужить толчкомъ къ созданію новаго стиля? Что такое, въ сущности, эта потребность въ болѣе сильныхъ возбудителяхъ, въ которыхъ нуждается утомленное чувство? Движеніе можетъ быть ускорено, размѣры зданія увеличены, стройность утончена, члены единаго архитектурнаго дѣла можно комбинировать все искуснѣе—новое такимъ путемъ все-же создано не будетъ. Готику можно утоньчать и заострять до послѣднихъ предѣловъ мыслимаго, можно пустить въ ходъ любую по сложности систему пропорцій, любую по искуственности комбина-

---

[1]) Точно также ошибочнымъ представляется мнѣ, что Геллеръ, какъ подобіе, приводитъ случай слишкомъ часто повторяемой, избитой мелодіи. Противъ факта возразить нечего, но нельзя такъ поверхностно сопоставлять архитектоническій стиль съ мелодіей, и, если ужъ сопоставлять, то только—съ музыкальнымъ стилемъ, который допускаетъ безконечное множество новообразованій, не выходящихъ за его предѣлы.

цію формъ, — и всетаки совершенно неясно, какимъ образомъ путь этотъ приведетъ къ зарожденію новаго стиля? [1]).

Барокко-же заключаетъ въ себѣ нѣчто существенно-новое, чего нельзя вывести изъ предыдущаго. Разрозненные мотивы, вызванные къ жизни «притупленностью», какъ, напримѣръ, болѣе сложная система пропорцій, не составляютъ сущности стиля. Отчего искусство становится тяжелымъ и массивнымъ, а не легкимъ и играющимъ? Нужно искать разгадки въ другомъ взглядѣ на вещи; теорія притупленія неудовлетворительна.

Точка зрѣнія, представителемъ которой былъ архитекторъ проф. Гёллеръ, кажется мнѣ слабой. Гёллеръ видитъ въ «переутомленіи чувства формы» единственную «двигательную силу, которой мы обязаны всѣмъ прогрессомъ со временъ примитивныхъ украшеній древнѣйшихъ народовъ». (Ästhetik der Architektur, стр. 32). Причина утомленія заключается въ возрастаніи отчетливости образа, запечатлѣннаго памятью («Schärferwerden des Gedächtnisbildes», стр. 23), и «такъ-какъ внутренняя работа, которую мы затрачиваемъ, усваивая памятью прекрасную форму, есть несознанная душевная радость, вызванная этой формой», (стр. 16), то, согласно теоріи Гёллера, ясна неизбѣжность вѣчныхъ перемѣнъ. Коль скоро мы заучимъ данныя формы на память, онѣ теряютъ все очарованіе. И такъ, задача архитекторовъ заключается въ томъ, чтобы вѣчно изобрѣтать новое въ группировкѣ массъ и въ комбинированіи частностей. Но какъ создается всеобщее, всѣмъ доступное чувство формы, стиль? И почему при упадкѣ ренессанса, напримѣръ, не каждый изъ искавшихъ предлагалъ что-либо иное? Потому-что нравилось только одно. И почему-же только одно могло нравиться?

3. Другая точка зрѣнія, пытающаяся объяснить формы барокко, — психологическая. Она толкуетъ архитектоническій

[1]) Единственно-возможное разрѣшеніе, на которое врядъ-ли кто-нибудь пойдетъ, объяснить новый стиль, какъ необходимую реакцію противъ стараго. Этимъ путемъ можно-бы придти къ гегелевской манерѣ понимать развитіе, принимая противоположеніе за рѣшающій моментъ. Однако, исторія искусства врядъ-ли подчинится построенію, которое вынуждаетъ насиловать факты, подобно тому, какъ это имѣло мѣсто въ философіи, когда ея исторія объяснялась взаимоотношеніемъ понятій абстрактнаго мышленія.

стиль, какъ выраженіе своего времени. Эта точка зрѣнія не нова, но никогда не была систематически обоснована. Она вызывала съ давнихъ поръ раздраженіе спеціалистовъ, и, нужно признаться, не всегда незаслуженное. Много смѣшного можно найти въ такъ называемыхъ культурно-историческихъ предисловіяхъ, которыя когда-то предпосылались обычно описанію стиля въ руководствахъ. Они объединяютъ содержаніе долгихъ вѣковъ помощью слишкомъ общихъ понятій, которыя должны къ тому-же создать картину общественныхъ и частныхъ отношеній, жизни ума и духа. Благодаря этому пріему, сама общая картина становится блѣдной. Но еще болѣе потеряннымъ чувствуетъ себя тотъ, кто ищетъ нитей, связующихъ общіе историко-культурные факты съ проблемами стиля. Нельзя получить представленія объ отношеніяхъ, существующихъ между фантазіей художника и названными условіями времени. Какая связь готики съ феодализмомъ и схоластикой? Какой мостъ можно перекинуть между барокко и іезуитизмомъ. Неужели кого-нибудь удовлетворитъ сравненіе этихъ двухъ явленій на томъ основаніи, что оба они не считались со средствами, стремясь къ великой цѣли? Имѣло-ли значеніе для фантазіи въ области эстетики то обстоятельство, что іезуитизмъ покорялъ своимъ духомъ живую единицу и принесъ въ жертву идеѣ цѣлаго—права индивидуума?

Прежде, чѣмъ предаваться подобнымъ сравненіямъ, слѣдуетъ поставить себѣ вопросъ: что вообще можетъ быть выражено тектонически и чѣмъ опредѣляется работа фантазіи въ области формъ [1])?

Я не могу дать здѣсь систематическихъ разъясненій на эту тему [2]), намѣчу лишь немногое.

Что опредѣляетъ работу воображенія художника въ области формы? Говорятъ: то, что составляетъ содержаніе духа его времени. Въ эпоху готики указываютъ на феодализмъ, схола-

[1]) Ср. мѣткія замѣчанія Springer'a: Bilder zur neueren Kunstgeschichte. Второе изд., II, 400.

[2]) До сихъ поръ я касался этого вопроса въ моей диссертаціи: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München, 1886 (на правахъ рукописи).

стику, спиритуализмъ и т. д. Но гдѣ именно пролегаетъ путь, ведущій изъ кельи схоласта къ студіи архитектора? На дѣлѣ, перечисленіе подобныхъ культурныхъ вліяній говоритъ очень немного, даже въ томъ случаѣ, если и удается съ помощью всякихъ ухищреній прибавить нѣсколько сравненій со стилемъ своего времени. Но дѣло не въ частностяхъ, а въ общемъ, въ основномъ настроеніи эпохи, порождающей эти частности. И это основное настроеніе не можетъ быть выражено ни одной опредѣленной идеей, ни системой идей, ибо въ такомъ случаѣ оно перестало-бы уже быть настроеніемъ. Мысль можно высказать; настроенія-же выражаются архитектонически, ибо всякій стиль приносилъ съ собою свое, особое лицо. Возникаетъ лишь вопросъ, какими средствами выразить настроеніе даннаго стиля?

Чтобы отвѣтить на него, слѣдуетъ исходить изъ извѣстнаго, поддающагося провѣркѣ факта. Мы судимъ о предметахъ по аналогіи съ нашимъ тѣломъ. Мы готовы различать въ любомъ предметѣ — даже при полномъ несходствѣ формъ—голову и подобіе ногъ, на которыхъ онъ стоитъ, переднюю и заднюю стороны, какъ-бы оживляя его. Мы убѣждены, что предмету непріятно стоять косо или падать. Болѣе того, съ удивительною тонкостью воспринимаемъ мы радость или горе существованія любой конфигураціи, любого совершенно намъ чуждаго образа. Намъ равно понятна пребывающая въ тупости жизнь грубо сколоченнаго предмета, не обладающаго свободными органами, тяжелаго въ своей неподвижности, и свѣтлый, радостный смыслъ существованія нѣжно и легко расчлененной формы. Всюду мы предполагаемъ существованіе подобнаго нашему тѣла. Весь внѣшній міръ мы обозначаемъ по принципамъ выразительности, перенятымъ у человѣческаго тѣла. Серьезность, насыщенная силою, строгая подобранность или тяжелое, не имѣющее опоръ, распростертое безсилье,—тѣ же способы выраженія переносимъ мы и на весь предметный міръ [1]).

---

[1]) Ср. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. 1868.—Lotze, Mikrokosmos, III изд., II, 198 и слѣд.—R. Vischer, Das optische Formengefühl. 1872.—Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuern Ästhetik. 1876.

Архитектура подвержена тому-же закону безсознательнаго надѣленія душою предметовъ внѣшняго міра. Ея участіе въ творчествѣ этого рода очень велико. Работая надъ матеріальными массами, она имѣетъ исключительное, прямое отношеніе къ тѣлесному облику человѣка. Архитектура выражаетъ духъ эпохи лишь постольку, поскольку она выявляетъ въ своихъ монументальныхъ пропорціяхъ физическую его сущность, его манеру держать себя и двигаться, его игриво-легкую или серьезную и важную повадку, его взволнованность или спокойствіе,— однимъ словомъ его мироощущеніе въ данную эпоху. Какъ и всякое искусство, архитектура идеализируетъ и возвышаетъ это мироощущеніе, она стремится показать человѣка такимъ, какимъ онъ самъ хотѣлъ-бы быть.

Само собою разумѣется, стиль можетъ развиться только тамъ, гдѣ живо пониманіе физической стороны человѣческаго бытія и сильна потребность усвоить ту или другую его форму. Наше время совершенно лишено подобнаго чувства. Но существуетъ, напримѣръ, манера стать, характеризующая эпоху готики. Каждый мускулъ напряженъ, движенія рѣзки и мѣтки; вниманіе обращено къ конкретному; въ фигурѣ нѣтъ ни капли небрежности. Ничего расплывчатаго, во всѣхъ чертахъ самое опредѣленное выраженіе единой воли. Линія носа тонка. Исчезаютъ всѣ излишнія массы тѣла, спокойныя и широкія части его поверхности. Все оно разрѣшается въ проявленіяхъ силы. Высокія и стройныя фигуры, кажется, едва касаются земли. Въ противоположность готикѣ, ренессансу свойственно выраженіе радости бытія; жесткое и негибкое становится свободнымъ и несвязаннымъ, въ движеніи — спокойная сила, въ неподвижности—полное силъ спокойствіе.

Костюмъ прежде всего выражаетъ манеру держать себя и двигаться.

Стоитъ только сравнить башмакъ эпохи готики съ башмакомъ ренессанса. Чувствуется совершенно иная манера ступать: первый узокъ, заостренъ, вытянутъ длиннымъ загибомъ впередъ; второй широкъ, удобенъ, касается земли со спокойной увѣренностью, и т. д.

Я далекъ отъ мысли отрицать вліяніе техническихъ условій на возникновеніе отдѣльныхъ формъ. Природа матеріала, способъ его обработки и конструкція его никогда не остаются безъ вліянія на архитектуру эпохи. Но, вопреки нѣкоторымъ новымъ теченіямъ, я настаиваю на томъ, что техническія условія никогда не создавали стиля, и если рѣчь идетъ о подлинномъ искусствѣ, чувство формы служитъ первопричиной тѣхъ или другихъ его видоизмѣненій. Формы, вызванныя къ жизни техникой, не должны противорѣчить этому чувству; онѣ могутъ оказаться прочными лишь въ томъ случаѣ, если подчинятся господствующему и независимому отъ техники вкусу.

При этомъ я не придерживаюсь мнѣнія, будто стиль во все время своего существованія служитъ равно чистымъ выразителемъ духа времени. Я думаю здѣсь не о восходящемъ пути исторіи, когда онъ еще борется съ выраженіемъ эпохи и постепенно учится быть опредѣленнѣе и точнѣе въ разрѣшеніи своихъ задачъ,—напротивъ я имѣю въ виду періоды, когда выработанная система формъ передается слѣдующимъ поколѣніямъ, гдѣ уже прекратились бывшія раньше живыми отношенія, гдѣ стиль, которымъ пользуются, не понимая его, все болѣе застываетъ, превращаясь въ мертвую схему. Біеніе пульса народной жизни нужно наблюдать въ такія эпохи въ другомъ мѣстѣ: не въ огромныхъ и малоподвижныхъ массахъ архитектуры, а въ меньшихъ массахъ искусствъ декоративныхъ.

Здѣсь чувство формы находитъ себѣ непосредственное удовлетвореніе, здѣсь также можно раньше всего предугадать предвѣстниковъ обновленія стиля [1]).

4. Объяснить стиль значитъ не больше, какъ связать его съ общей исторіей времени и доказать, что его формы говорятъ своимъ языкомъ то-же самое, что и остальные, современные ему голоса. Пытаясь показать это на барокко, я не намѣренъ исходить изъ общей культурно-исторической характеристики времени послѣ ренессанса, а буду пользоваться ближе лежащими, непосредственно поддающимися сравненію данными:

---

[1]) Cp. G. Semper, Stil, II, 5.

передачей тѣла и его осанки изобразительными искусствами, причемъ рѣчь пойдетъ, конечно, не объ отдѣльныхъ мотивахъ, а обо всемъ его обликѣ. Другой вопросъ, можно-ли этимъ способомъ исчерпывающе охарактеризовать стиль. Этотъ вопросъ я оставляю пока въ сторонѣ. Принципіально-же смыслъ сведенія формъ стиля къ формамъ человѣческаго тѣла покоится на томъ, что тѣло несетъ непосредственныя отраженія душевной жизни данной эпохи.

Идеальное тѣло римскаго барокко можетъ быть опредѣлено слѣдующими чертами: вмѣсто стройныхъ и гибкихъ фигуръ ренессанса появляются тѣла массивныя, крупныя, малоподвижныя, съ преувеличенной мускулатурой и шуршащей одеждой (Типъ Геркулеса).

Радостная легкость и эластичность исчезли; все становится болѣе тяжелымъ, почти пригнетающимъ своею тяжестью къ землѣ. Лежащія фигуры не проявляютъ никакой упругости; онѣ тупо-неподвижны.

Ренессансъ прочувствовалъ все тѣло и постоянно имѣлъ его передъ глазами, такъ-какъ узкія одежды не скрывали его очертаній. Барокко упивается косными массами. Матерію чувствуешь больше, чѣмъ внутреннее строеніе тѣла и его членовъ. Мускулатура недостаточно плотна; она мягка, безсильна и не обладаетъ упругостью мускулатуры ренессанса.

Члены не довлѣютъ себѣ, не свободны, не вольны, въ суставахъ жесты ихъ затруднены и робки; фигура безжизненно скомкана. Но это лишь одна изъ отличительныхъ чертъ барокко: массивность его созданій всегда сочетается съ сильнымъ движеніемъ, которое достигаетъ порою мощи и безудержнаго размаха, такъ-какъ, мы видѣли уже, передача движенія—вообще основная цѣль барокко.

По мѣрѣ развитія стиля, темпъ движенія все ускоряется, становясь, наконецъ, торопливымъ и стремительнымъ. Сравните картины вознесенія различныхъ мастеровъ. «Вознесеніе» Тиціана — это тихое и плавное движеніе вверхъ; у Корреджіо— уже шумный полетъ; у Агостино Караччи развивается почти молніеносная стремительность.

Уравновѣшенное бытіе ренессанса перестало быть идеаломъ художниковъ. Въ эпоху барокко повсюду пробиваются и господствуютъ возбужденіе и страсть; все, что раньше служило простымъ и свободнымъ выраженіемъ вкусовъ широко живущей натуры, все это бурно и напряженно рвется теперь изъ-подъ гнета матеріи. Патетическія позы человѣческихъ фигуръ говорятъ о тревожномъ и скрытомъ движеніи; иныя изъ нихъ застываютъ въ дикомъ порывѣ, и подъ оболочкой на мигъ оцѣпенѣвшаго тѣла чувствуется власть могучей, но не ровной, не побѣдной силы.

Какъ характерно измѣнился сикстинскій рабъ Микель-Анджело въ обработкѣ Караччи: его не трудно угадать на фрескахъ фарнезской галлереи. Сколько въ немъ безпокойства и напряженія! Движенія тѣла требуютъ въ эпоху барокко необычайной затраты силъ и всетаки остаются связанными и неловкими.

Отдѣльные члены тѣла утрачиваютъ свою самостоятельность, свою свободу. Малѣйшее измѣненіе требуетъ участія всего корпуса.

Тѣло безсильно выразить крайнія проявленія экстаза и дикаго восторга: и когда отдѣльные члены поддаются ему, все оно продолжаетъ цѣпенѣть въ тяжелой неподвижности.

Неразсчетливая растрата энергіи вовсе не обозначаетъ избытка физическихъ силъ. Напротивъ. Тѣло недостаточно полно подчинено импульсамъ духа, и его произвольныя движенія несутъ печать незаконченности и неудовлетворенности.

Между волею и тѣломъ произошелъ разрывъ. Кажется, будто люди того времени не умѣютъ управлять, не владѣютъ своимъ тѣломъ: какъ его живыя силы, такъ и полнота формъ распредѣлены неравномѣрно.

Едва-ли не исключительнымъ идеаломъ искусства становятся состоянія безсилія всего тѣла, его покорности и вялости, противопоставленныя безграничному возбужденію и напряженности отдѣльныхъ частей.

Сравните Галатею Рафаэля, въ Фарнезинѣ, съ Галатеей Агостино Караччи, во дворцѣ Фарнезе. Примѣръ очень скромный, но даже его вполнѣ достаточно для выявленія чертъ, ха-

рактерныхъ для барокко. У Караччи движенія страстнѣе и живѣе, но зато какъ далека вся фигура его Галатеи отъ легконесущей свое тѣло Галатеи Рафаэля! Масса ея тѣла тяжелѣе. она безсильно клонится къ землѣ, безвольно подчиняясь законамъ тяготѣнія [1]).

Въ тѣхъ случаяхъ, когда тяжесть всего тѣла не можетъ быть выражена достаточно ярко, барокко прибѣгаетъ къ помощи огромныхъ массъ одежды, чтобы при помощи нхъ сдѣлать болѣе убѣдительнымъ противоположеніе взволнованныхъ членовъ и угнетающей пассивности цѣлаго.

Такъ изображалось человѣческое тѣло въ Римѣ въ эпоху. смѣнившую ренессансъ [2]).

Нетрудно перенести эту параллельность усиленнаго движенія и преувеличенно-тяжелыхъ массъ на архитектоническія формы того времени. Массивность, тяжеловѣсность и неумѣнье владѣть матеріаломъ; отсутствіе гибкости въ отдѣльныхъ членахъ архитектурнаго тѣла, неравномѣрное распредѣленіе формъ—таковы, съ одной стороны, черты архитектурнаго барокко. Съ другой-же—усиленіе экспрессіи, страстная возбужденность, неудовлетворенность движенія.

Развитіе этихъ двухъ параллельныхъ чертъ продолжается вплоть до середины 17-го столѣтія, когда архитектура пережила поворотъ въ сторону легкости. Этотъ моментъ выходитъ за предѣлы нашего изслѣдованія.

5. Первые опыты барокко сконцентрированы, само собою разумѣется, около Микель-Анджело,—насколько вообще позволительно связывать міровую исторію искусства съ именемъ отдѣльнаго человѣка. Микель-Анджело по праву присвоено имя «отца барокко», но не за его произволъ—ибо произволъ не бываетъ принципомъ стиля,—а за его могучую трактовку тѣла и за его ужасающую серьезность, которая могла найти себѣ выраженіе

---

[1]) Слѣдуетъ обратить вниманіе и на то, что Рафаэль разработалъ свою тему на узкой и высокой площади, а Караччи—на далеко раздавшейся вширь.

[2]) Флорентинцы очень долго оставались сдержанными, строгими и умѣренными, чуждыми эффектовъ, мастерами. Въ Венеціи побѣдила спокойная жизнерадостность. Ломбардцы предпочитали всему—нарядность и грацію.

лишь въ безформенномъ. Современники называли эту черту въ немъ «terribile».

По поводу стиля Микель-Анджело, проявлявшагося чѣмъ позднѣе, тѣмъ своеобразнѣе, я повторю нѣсколько замѣчаній, заимствованныхъ изъ характеристики, сдѣланной А. Шпрингеромъ.

«Тѣла Микель-Анджело обладаютъ гораздо большею силою, чѣмъ это бываетъ на самомъ дѣлѣ. Въ античномъ мірѣ личность свободно проявляла себя въ движеніяхъ, которыя каждую минуту могли быть сдержаны, а мотивы ихъ—скрыты; мужчины и женщины Микель-Анджело, наоборотъ, представляются намъ созданіями, не умѣющими побороть свои чувства; ихъ переживанія не владѣютъ гармонически всѣмъ тѣломъ. Однимъ членамъ они удѣляютъ полную мѣру выразительности, а другіе оставляютъ тяжелыми и безжизненными [1]). «Имъ недостаетъ равномѣрности въ одушевленіи». «Сверхчеловѣческая сила однихъ членовъ и подавляющая тяжесть другихъ». Массивное, почти геркулесовское строеніе тѣлъ. Впечатлѣніе безпокойства усилено безпощаднымъ противоположеніемъ соотвѣтственныхъ членовъ другъ другу. Сильное чувство владѣетъ фигурами, но движенія ихъ связаны: лишь изрѣдка чувство преодолѣваетъ косность массы, съ тѣмъ бо́льшею силой и страстностью, чѣмъ упорнѣе было ея сопротивленіе. Нѣкоторые его образы, говоритъ Я. Буркгардтъ, производятъ впечатлѣніе не столько возвышенной человѣчности, сколько смягченной чудовищности [2]).

6. Въ фигурахъ надгробнаго памятника Медичи слѣдуетъ признать высшую точку развитія, достигнутую этимъ родомъ искусства. Онѣ полнѣе всего выражаютъ настроеніе, которому служилъ этотъ стиль. Не слѣдуетъ, глядя на эти, такъ называемыя, аллегорическія фигуры, слишкомъ твердо помнить ни ихъ скрытое значеніе, ни мѣсто, гдѣ онѣ помѣщены. Образы ночи и дня, вечера и утра, распростертые, глухо вздыхающіе, борющіеся со сномъ, съ судорожно сведенными или безжизненно падающими членами, одержимы глубокимъ вну-

[1]) Raffael und Michelangelo, II изд., т. II, 247. Ср. статью Henke: Die Menschen Michelangelo sim Verhältnis zur Antike», и—«Ueber die Sixtina», Jahrb. d. pr. Kûnst, т. 6.

[2]) Cicerone, II, 2, стр. 546.

реннимъ неудовлетвореніемъ и безпокойствомъ, настроеніемъ, которое у Микель-Анджело повторяется, какъ въ стихотвореніяхъ, такъ и въ статуяхъ [1]), и которое иногда хочется назвать міровой скорбью, если-бы слово это не стало плоскимъ и невыразительнымъ.

Удивляешься, какъ чуду, тому, что Микель-Анджело удалось сковать свои настроенія пластикой [2]). Но, быть-можетъ, еще удивительнѣе то, что онъ заставилъ архитектуру служить выраженію любимыхъ своихъ мыслей. Его сооруженія въ высшей степени своеобразны. Они передаютъ индивидуальныя настроенія съ силой и остротой, которыхъ въ архитектурѣ не достигалъ никто ни до него, ни послѣ него.

7. Микель-Анджело ни разу не воплотилъ счастливыхъ моментовъ существованія. Уже по этому одному стоитъ онъ внѣ ренессанса. Время послѣ ренессанса серьезно до послѣдней своей глубины.

Эта серьезность отражается во всѣхъ сферахъ жизни [3]). Въ религіозномъ самосознаніи свѣтское вновь противопоставляется церковному. Откровенное наслажденіе радостями жизни прекращается. Тассо избираетъ для своего христіанскаго эпоса утомленнаго міромъ героя [4]). Въ обществѣ господствуетъ болѣе сдержанный тонъ. Вмѣсто разгульной граціи ренессанса— серьезность и достоинство; вмѣсто легкой и игривой роскоши— роскошь торжественная и шумная; люди требуютъ повсюду лишь огромнаго и многозначительнаго.

8. Интересно прослѣдить, какъ отразился новый стиль въ поэзіи. Различія въ языкѣ Аріосто и Тассо вполнѣ выра-

[1]) Подготовкой, мѣстами даже предвосхищеніемъ фигуръ надгробія Медичи можно считать нагія фигуры надъ косыми стрѣлками сикстинской капеллы. Ср. именно Crepuscolo съ лѣвой фигурой, находящейся между кумской сивиллой и Исаіей. Луврскіе рабы передаютъ то-же настроеніе. — «Послѣднею мыслью» Микель-Анджело было совершенно безжизненное въ своемъ паденіи и безсиліи тѣло, состояніе полнаго отсутствія воли (Pietà въ соборѣ во Флоренціи и Pietà во дворцѣ Rondanini въ Римѣ).

[2]) Springer I, II, 262.

[3]) Отсылаю къ труду Ranke, Päpste, 8 изд. I, 318 и сл., гдѣ представлены измѣненія во всей духовной жизни.

[4]) Gerusalemme liberata, 1. 9.

жаютъ перемѣну настроенія [1]). Достаточно сравнить лишь начало Orlando furioso (1516) съ началомъ Gerusalemme liberata (1584).

Какъ просто, весело и оживленно начинаетъ Аріосто:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto
и т. д.

И какъ отличается отъ него Тассо:

Canto l'armi pietose, e il Capitano
Che il gran sepolcro liberò di Cristo:
Molto egli oprò col senno e con la mano;
Molto soffri nel glorioso acquisto:
E invan l'Inferno a lui s'oppose, e invano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto;
Chè il Ciel gli diè favore
и т. д.

Обратите вниманіе на преувеличенно-торжественные эпитеты, на глубоко звучащія окончанія, на тяжелыя повторенія (molto—, molto—; e invan—e invano), на полновѣсное строеніе фразъ и замедленный ритмъ цѣлаго.

Но не только способы выраженія,—сами воззрѣнія и образы становятся величавѣе. Какъ многозначительна, напримѣръ, перемѣна въ отношеніи Тассо къ его музѣ. Онъ возводитъ ее въ неопредѣленные круги небесныхъ сферъ и, вмѣсто лавроваго вѣнка, даетъ ей «золотой вѣнецъ вѣчныхъ звѣздъ» [2]).

Эпитетъ «gran» раздается щедро, и фантазія побуждается повсюду къ значительнымъ по замыслу и торжественности образамъ.

---

[1]) «Маринизмъ» не имѣетъ ничего общаго съ первымъ періодомъ барокко.

[2]) O Musa, tu che di caduchi allori,
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel Cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona.
(Canto I. 2).

Ту-же тенденцію находимъ мы еще раньше въ чрезвычайно интересномъ примѣрѣ, именно въ передѣлкѣ, которой Berni подвергъ въ серединѣ XVI вѣка Orlando innamorato Боярдо—приблизительно черезъ пятьдесятъ лѣтъ послѣ появленія оригинала [1]).

Слова Боярдо: «Анджелика подобна утренней звѣздѣ, лиліи сада, только-что сорванной розѣ», Берни измѣнилъ: «Анджелика подобна свѣтящейся звѣздѣ Востока, или, говоря правду, солнцу». Образъ сталъ сильнѣе, сосредоточеннѣе и пышнѣе. Боярдо слишкомъ развлекается частностями, онъ любитъ пестрое богатство ранняго ренессанса. Болѣе позднее время стремилось къ крупнымъ штрихамъ и сосредоточенности ихъ.

Въ общемъ, можно сказать такъ: ренессансъ любовно погружался во всякую деталь и интересовался отдѣльнымъ ея существованіемъ; искусство не могло досыта нарадоваться на разнообразіе, на интимность въ обработкѣ частностей. Барокко отступаетъ отъ этихъ задачъ: онъ требуетъ не столько величія частностей, сколько цѣльнаго результата: меньше созерцанія, больше настроенія.

9. Несомнѣнно, мы достигли точки, которая находится за предѣлами, доступными анализу формъ барокко. Барокко разрѣшается не въ однихъ только чистыхъ мотивахъ тѣла—такова существенная черта его стиля. Онъ не способенъ оцѣнить индивидуальнаго смысла отдѣльныхъ формъ; онъ цѣнитъ лишь болѣе смутное впечатлѣніе отъ цѣлаго. Пластическая форма, отдѣльное и ограниченное въ искусствѣ, теряетъ свое значеніе, композиція начинаетъ считаться съ эффектами массъ, т.-е. съ наименѣе опредѣляемыми элементами. Подлинными средствами выраженія становятся свѣтъ и тѣнь. Иными словами: барокко недостаетъ свойственной ренессансу удивительной интимности въ переживаніи каждой формы; барокко познаетъ архитектоническое тѣло, сочувственно воспринимая

[1]) Ср. L. v. Ranke, Zur Geschichte der italienischen Poesie (Abhandlungen der Akademie der Wissenshaften zu Berlin, 1835). Оттуда и заимствованъ настоящій примѣръ. Поэма Боярдо появилась въ 1494, ея передѣлка въ 1541.

не каждый его членъ со свойственными послѣднему функціями. Онъ отдаетъ все вниманіе картинѣ (живописной), въ ней, какъ въ цѣломъ, объединяя частности. Свѣтъ пріобрѣтаетъ бо́льшее значеніе, чѣмъ неподвижная форма.

Чѣмъ обусловлено пониженіе способности пластически воспринимать явленія? Я отказываюсь объяснить эту перемѣну. Вѣрнѣе всего будетъ сказать, что оно опредѣляется многими факторами. Главный изъ нихъ, пожалуй, возрастаніе интереса къ «настроенію», употребляя это слово въ его современномъ смыслѣ. Строгому стилю, благодаря этому, угрожала двойная опасность. Съ одной стороны, культъ настроенія губитъ тонкость въ пониманіи тѣла; съ другой стороны, новое требованіе заставило архитектуру тягаться съ живописью, художественныя средства которой какъ-бы созданы для передачи настроеній. Именно поэтому живопись стала специфическимъ искусствомъ современности: новаторы могутъ въ ней высказываться наиболѣе полно и непосредственно.

И, тѣмъ не менѣе, ничто не могло замѣнить генію барокко архитектуру, какъ способъ выраженія. Она обладала исключительнымъ свойствомъ — способностью передавать возвышенное. Здѣсь мы коснулись основного нерва барокко. Его замыслы воплощаются лишь въ огромномъ. Церковная архитектура — единственное мѣсто, гдѣ онъ чувствуетъ себя удовлетвореннымъ: воспламеняться безконечнымъ, находить разрѣшеніе въ чувствѣ высшаго могущества и непостижимаго—таковъ паѳосъ послѣ-классическаго времени. Отреченіе отъ понятнаго. Потребность въ захватывающемъ [1]).

Архитектура барокко и, больше всего, огромныя пространства церквей — туманятъ сознаніе своеобразнымъ опьяненіемъ. Смутное воспріятіе цѣлаго. Объектъ ускользаетъ отъ зрителя — его вниманіе готово расплыться въ безконечности.

[1]) «Красота существуетъ для счастливаго поколѣнія, несчастное-же нужно попытаться растрогать возвышеннымъ». Шиллеръ — Зюверну. Ср. Springer. Raffael und Michelangelo, предисловіе ко II изданію.

Заново разгорѣвшееся въ іезуитизмѣ религіозное чувство охотнѣе всего настраивается на благочестивый ладъ представленіемъ о безграничныхъ небесныхъ пространствахъ и о несчетныхъ хорахъ святыхъ [1]). Люди упиваются, представляя себѣ невообразимое, и жадно кидаются въ его темныя пропасти. Но безформенная восторженность свойственна не однимъ только іезуитамъ и ихъ церковности. Не подчеркивая того, что даже Джіордано Бруно наслаждался блаженствомъ этихъ чувствованій—величайшимъ мыслимымъ блаженствомъ было для него раствореніе въ цѣломъ [2]) — я замѣчу, что іезуитизмъ воспринялъ лишь задолго до него разработанныя цѣнности. Уже въ послѣдніе годы жизни Рафаэля мы встрѣчаемся съ подобной повышенной (въ сторону патологіи) воспріимчивостью. Святая Цецилія (1513), молчаливо опустившая руки и неподвижно глядящая передъ собой, не затѣмъ, чтобы что-нибудь увидѣть, а чтобы открытой душой отдаться овладѣвшей ею небесной музыкѣ, была началомъ цѣлаго ряда картинъ, изображавшихъ, лишь еще выразительнѣе и полнѣе, подобное-же настроеніе сладострастной разслабленности, восторженнаго экстаза, покорности и небеснаго блаженства.

Душа, жаждущая раствориться въ безконечномъ, не можетъ удовлетвориться ограниченными, простыми и доступными обозрѣнію формами. Полузакрытые глаза перестаютъ воспринимать очарованіе линій, приходитъ потребность смутныхъ возбужденій. Подавляющіе размѣры, неограниченныя пространства, непостижимое волшебство свѣта—вотъ идеалы новаго искусства.

С. Юсти характеризуетъ Пиранези [3]), какъ «современную по страстности натуру»; «его сфера—безконечность, мистерія возвышеннаго—пространства и силы». Слова эти имѣютъ типическое значеніе.

10. Никто не станетъ отрицать необыкновенной родственности нашего времени итальянскому барокко. По крайней мѣрѣ, неоспоримо совпаденіе отдѣльныхъ явленій. Именно этими чув-

[1]) Ignatii Loyolae exercitia spiritualia. 1548 u. o. präludium.
[2]) «Если хотите, любите женщину, но не забывайте поклоняться безконечному».
[3]) C. Justi, Winckelmann. I. 254.

ствами заражаетъ Рихардъ Вагнеръ. «Ertrinken—versinken unbewusst—höchste Lust». Его творческая манера совершенно совпадаетъ съ формами барокко, и не случайно обращается онъ именно къ Палестринѣ [1]). Палестрина—современникъ барокко [2]).

Мы не привыкли относить искусство Палестрины къ барокко. И, всетаки, сравнительный анализъ стилей долженъ былъ бы указать ихъ сродство; тамъ, гдѣ для одного искусства начинается вырожденіе, другое находитъ свою сущность. То, что въ архитектурѣ достойно порицанія и противорѣчитъ ея основамъ, можетъ быть вполнѣ умѣстно въ музыкѣ, ибо, уже по природѣ своей, она создана для передачи неопредѣленныхъ настроеній. Борьба съ ритмически-замкнутой фразой, со строго-систематической конструкціей и наглядно-яснымъ расчлененіемъ можетъ способствовать въ музыкѣ болѣе выразительной передачѣ переживаній. Архитектура-же нарушила-бы на этомъ пути свои естественныя границы. Въ музыкѣ можно привѣтствовать, какъ движеніе впередъ, «жизненный элементъ», внесенный Палестриной—то, что называли «скрытымъ ритмомъ» («Latenz des Rhythmus». Амбросъ) или нарушеніемъ такта (Зейдль) [3]). Въ архитектуру-же подобныя новшества могутъ внести лишь разложеніе.

Ея расцвѣтъ обусловленъ общимъ и сильнымъ пониманіемъ блаженства—формировать и ограничивать матерію. Ренессансъ обладалъ этимъ пониманіемъ. Высшая красота, concinnitas, есть по слову Альберти, «animi rationisque consors». Она есть состояніе совершенное, цѣль, къ которой природа стремится во всѣхъ своихъ произведеніяхъ [4]). Гдѣ-бы намъ ни встрѣтилось что-либо совершенное, мы всегда почувствуемъ его присутствіе, ибо по природѣ своей нуждаемся въ немъ, «natura enim optima concupiscimus et optimis cum voluptate adhaeremus.»

[1]) R. Wagner, собр., соч. IX, 98.

[2]) Подобныя-же мысли у Ницше. Ср. «Menschliches, Allzumenschiches». I, 219. «Religiöse Herkunft der neueren Musik». II, 144. «Vom Barockstile», или II, 134, «Wie nach der neueren Musik sich die Seele bewegen soll».

[3]) A. Seidl, Vom Músikalisch-Erhabenen. Leipziger Dissertation. 1887, стр. 126.—Ambros. Musikgeschichte, IV. 57.

[4]) Lib. IX Quidquid enim in medium proferat natura, id omne ex concinitatis lege moderatur, neque studium est majus ullum naturae quam ut quae produxerit absolute perfecta sint.

Совершенное есть точная середина между двумя крайностями—недостаточнаго и чрезмѣрнаго. Для воплощенія-же безформеннаго нѣтъ никакихъ ограниченій, никакого исчерпывающаго и законченнаго выраженія.

Въ классическую пору ренессанса люди чувствовали также, какъ въ античныя времена. И чтобы со всею силою показать противоположность ренессанса и барокко въ міровой исторіи искусства, я не знаю ничего лучшаго, какъ привести слова Юсти, отмѣчающія особенность художественнаго чутья Винкельмана, котораго онъ считалъ классически-настроенной натурой [1]):

«Мѣра и форма, простота и благородство линій, спокойствіе духа и тонкое воспріятіе—таковы были великія слова его художественнаго Евангелія. Кристально-чистая вода была его любимымъ символомъ». Стоитъ только воспроизвести противоположное каждому изъ перечисленныхъ понятій, и сущность новаго искусства будетъ опредѣлена.

---

[1]) Justi. II. 364.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

РАЗВИТІЕ ТИПОВЪ.

ГЛАВА I.

Церковная архитектура.

1. Храмы съ центральнымъ и продольнымъ расположеніемъ плана. Идеаломъ ренессанса была та форма плана, при которой всѣ части зданія группируются около центральнаго купола. Въ этой формѣ вѣкъ нашелъ совершеннѣйшее свое выраженіе, и на пользу ей послужили лучшія его силы [1]. Въ противоположность продолговатымъ въ планѣ сооруженіямъ идея центральнаго расположенія даетъ совершеннѣйшее единство и законченность. Внѣшній видъ и внутренняя отдѣлка вполнѣ соотвѣтствуютъ другъ другу. Зданіе со всѣхъ сторонъ производитъ одинаковое впечатлѣніе; всякая линія, внутри-ли или снаружи, обусловлена единой, все равномѣрно сливающей центральной силой. Именно въ этомъ и кроется характерная для зданій этого вида черта спокойствія и постоянства. Всѣ четыре вѣтви креста находятся въ полномъ равновѣсіи; нѣтъ ни безпокойства, ни движенія. Свѣтъ равномѣрно льется съ высоты купола и распредѣляется изъ середины по сторонамъ. Повсюду законченное, совершенное, самоопредѣлившееся бытіе.

Искусство не осталось вѣрнымъ этому идеалу. Виньола далъ въ Gesù типичный образецъ новой—продолговатой въ планѣ—постройки, и образецъ этотъ сталъ опредѣляющимъ не только для новыхъ созданій ближайшаго времени — даже соборъ св. Петра долженъ былъ подчиниться его предписаніямъ.

Въ пользу продолговатаго плана можно сказать очень многое: онъ удобенъ для совершенія богослуженій. Но вовсе не соображенія удобства были рѣшающими для барокко; не они

[1]) Burkhardt, Ren. in Italien, стр. 120.

также заставили и ренессансъ отказаться отъ центральной системы.

Объяснить этотъ переломъ можно, конечно, только при помощи эстетическихъ соображенiй. Въ одномъ случаѣ факторы этого рода у насъ налицо: при сооруженiи «Искупителя» въ Венецiи, вопросъ, какую систему избрать для плана—центральную или продольную, былъ разрѣшенъ ссылкой на красоту Gesù [1]). Я не сталъ-бы дѣлать выводовъ изъ единичнаго случая, если-бы подобная перемѣна не замѣчалась повсюду: въ декоративномъ искусствѣ переходъ отъ круглыхъ формъ

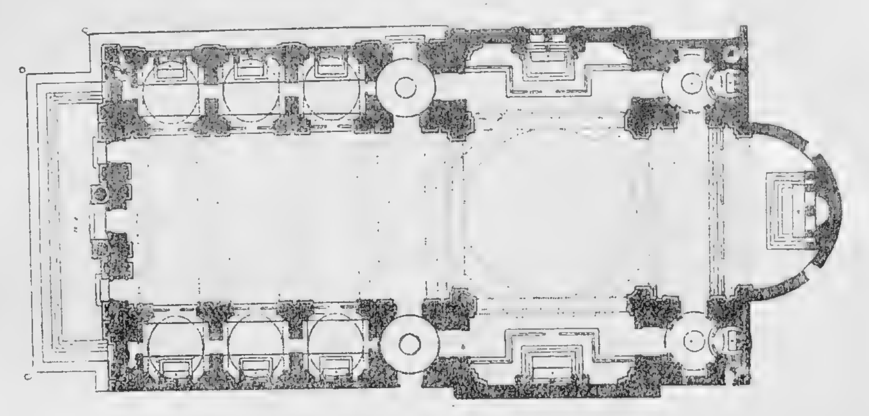


Рис. 8. Il Gesù. Планъ.

къ овальнымъ, отъ квадратныхъ къ прямоугольнымъ, и т. д. Говоря понятiями психологiи, надо сказать: искусство отказывается отъ спокойнаго и самоудовлетвореннаго бытiя, требуетъ движенiя, неустойчивости и незавершенности. Вмѣсто законченности, чарующей начинаетъ казаться напряженность. Зданiе съ центральнымъ расположенiемъ плана воспринимается все цѣликомъ, оно абсолютно совершенно, не требуетъ измѣненiй и продолженiя, радостно покоится въ полнотѣ своего бытiя. Продолговатое въ планѣ зданiе, напротивъ, какъ-бы вѣчно стремится въ указанномъ ему направленiи. Архитек-

[1]) Dohme, Norditalienische Zentralbaûten, Jahrb. der k. preuss. Kunstsamm—lungen V.

тура продолговатаго въ планѣ, увѣнчаннаго куполомъ храма, до послѣдней степени усиливаетъ это впечатлѣніе: кажется, будто волшебная сила увлекаетъ вошедшаго навстрѣчу свѣту, льющемуся съ высоты купола. Самъ куполъ тоже не представляется неподвижнымъ, неизмѣнно законченнымъ: по мѣрѣ приближенія къ нему онъ выростаетъ, раздается передъ нашими взорами, и это очарованіе измѣнчивости, какъ-бы дополнительнаго творчества, вполнѣ гармонируетъ съ замыслами барокко.

Отличіе отъ продольнаго устремленія готики заключается

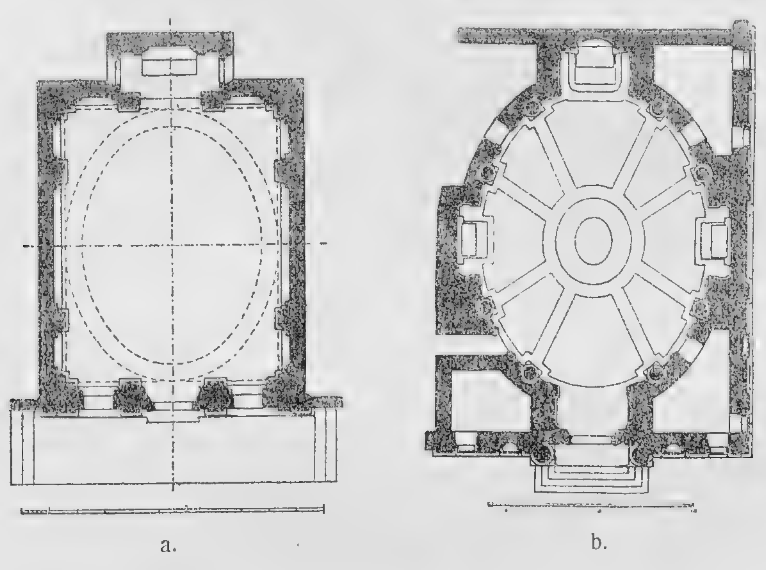


Рис. 9. Овальные планы церквей Виньолы: a. S. Andrea in Via Flaminia (1552). b. S. Anna dei Palafrenieri (1572).

въ томъ, что барокко пользуется взаимодѣйствіемъ двухъ моментовъ: удлиненнымъ планомъ зданія, оканчивающагося апсидой, и всеобъединяющимъ куполомъ. Корпусъ храма дѣлается настолько короткимъ, чтобы куполъ не казался надстройкой, но чтобы его централизующая сила дѣятельно разливалась по всему зданію.

Длина корпуса продолговатаго въ планѣ храма едва достигаетъ двухъ діаметровъ купола. При этомъ внутри храма создается одно общее пространство съ капеллами сбоку, благодаря чему куполъ можетъ раскинуться во всю ширину зданія.

(Дальнѣйшее ниже). Типическій образецъ: Gesù, работы Виньолы, 1568 (рис. 8).

Болѣе ранніе симптомы перелома: Браманте въ концѣ концовъ самъ выработалъ для собора св. Петра новый планъ продолговатой формы (по свидѣтельству Онофрія Панвинія. De basilica Vaticana). Добровольно-ли? Здѣсь умѣстно сослаться на разрѣзъ зданія, который Геймюллеръ приводитъ [1] на таблицѣ 25, рис. 3. Продолговатое въ планѣ сооруженіе проэктировали также Рафаэль [2] и Ант. да-Сангалло. Сильно повліяли, конечно, послѣдніе доводы Микель-Анджело въ пользу удлиненной формы плана: S. Giovonni de' Fiorentini и S. M. degli Angeli. Рѣшительный шагъ: перестройка собора св. Петра. Въ церквахъ меньшихъ размѣровъ круглое внутреннее пространство замѣняется овальнымъ. Первый (?) [3] проектъ у Серліо, lib. V, fol. 204. Эта форма встрѣчается не часто. Въ Римѣ: S. Andrea (Виньолы), овальный куполъ надъ прямоугольнымъ кораблемъ (1552), и S. Anna dei Palafrenieri—такой-же куполъ надъ овальнымъ кораблемъ—(1572); S. Giac. degli Incurabili (Франч. да-Вольтерра); S. Andrea (Бернини); S. Carlo alle quattro Fontane (Борромини) и др. Критическій періодъ въ развитіи новаго плана начинается около середины XVI столѣтія. Типичны планы первой и послѣдней церкви Виньолы (см. выше), гдѣ можно ясно нащупать образованіе новыхъ формъ внутренняго пространства (рис. 9). Чистыя формы храмовъ съ центральнымъ расположеніемъ плана появляются вновь лишь во второмъ періодѣ барокко, когда въ немъ обозначилось иное жизнеощущеніе. Верхняя-же Италія никогда не отказывалась отъ этихъ формъ: какъ въ изобразительныхъ искусствахъ, такъ и въ архитектурѣ, здѣсь въ той или другой степени оставалось живымъ чувство формъ сущаго.

---

[1] Первоначальные проэкты собора св. Петра въ Римѣ.

[2] Согласно критикѣ Ант. да Сангалло соборъ по этому проэкту былъ-бы очень теменъ. „Detta nave sara ischurissima" (Vasari, comment. V 477). Слѣдуетъ принять, что Рафаэль разсчитывалъ на живописное впечатлѣніе контраста—темнаго корабля и свѣтлаго купола. Ср. подобную мрачно-живописную архитектуру „Heliodor"а.

[3] См. выше стр. 61, прим. 3.



Табл. 9. S. SPIRITO IN SASSIA.



2. Системы фасада. Зданіе съ центральнымъ расположеніемъ плана можетъ обойтись безъ фасада; продолговатое-же въ планѣ—безусловно нуждается въ немъ. Въ трактовкѣ архитекторовъ барокко фасадъ сталъ великолѣпной, бросающейся въ глаза, предпосланной храму частью, не имѣющей органической связи съ стилемъ внутренняго его убранства. Даже профиль храма оставляется строителями въ пренебреженіи.

Въ противоположность ренессансу, который перепробовалъ безконечное количество формъ (бо̀льшая ихъ часть не пошла дальше проэктовъ) барокко сразу-же даетъ опредѣленный типъ фасада, развитіе котораго очень ясно. Фасадъ этотъ состоитъ изъ двухъ ярусовъ—нижняго, по вышинѣ капеллъ, и верхняго, поуже, соотвѣтствующаго среднему кораблю; верхній ярусъ часто дѣлается на много выше корабля и увѣнчивается фронтономъ. По бокамъ его располагаются волюты (лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ верхній этажъ равняется по ширинѣ нижнему). Стѣна расчленена пилястрами такъ, чтобы внизу образовалось пять, а вверху три поля; при меньшихъ пропорціяхъ—три и одно. Средній интервалъ пошире, съ дверью и верхнимъ окномъ; другія поверхности заполнены нишами и прямоугольными углубленіями.

Этотъ типъ храма, въ его почти схематической чистотѣ, воплощенъ въ фасадѣ S. Spirito in Sassia [1]) (табл. 9). Онъ еще не можетъ быть названъ подлиннымъ образцомъ барокко, но уже содержитъ элементы, въ образованіи и группировкѣ которыхъ несомнѣнно сказывается новый стиль.

Расчлененіе при помощи простыхъ пилястръ представляется при увеличеніи пропорцій зданія неудовлетворительнымъ; создаются парныя пилястры, ихъ оттѣняютъ по обѣ стороны полупилястрами; возникаетъ форма связки парныхъ пилястръ, и т. д.

---

[1]) Авторомъ обыкновенно слыветъ А. да Сангалло. Дж. Миланези приписываетъ ее Б. Перуцци (Vas. IV, 604. п. 3), какъ мнѣ кажется, неосновательно. Внутренняя отдѣлка, во всякомъ случаѣ, принадлежитъ Сангалло, но постройку довелъ до конца не онъ самъ, а Оттавіано Маскерино, уже приНикстѣ V, закончилъ ея фасадъ (Baglioni, Vite, стр. 94). Сравненіе съ остальными работами послѣдняго позволяетъ заключить, что во всемъ существенномъ онъ придерживался рисунка Сангалло.

Колонна никогда не вымирала окончательно, но лишь въ XVII столѣтіи къ ней возвратилась жизнь, такъ-что съ этихъ поръ примѣненіе ея не ограничивается лишь полемъ портала, но распространяется на весь фасадъ. Однако, пришлось долго ждать, пока къ ней возвратилось право свободнаго развитія. Вначалѣ она еще на половину или, по меньшей мѣрѣ, на четверть задѣлана въ стѣну. S. M. in Campitelli (работы Райнальди, 1665) — одинъ изъ первыхъ примѣровъ вполнѣ свободной колонны. Ей придается лишь сопровождающая ее пилястра. Ордеры пилястръ, дѣлящихъ плоскость стѣны, были раньше одинаковые въ верхнемъ и нижнемъ этажѣ; впослѣдствіи за правило стали принимать ихъ чередованіе. Обыкновенно, за колонной коринѳскаго (рѣже дорическаго) ордера слѣдуетъ колонна сложнаго стиля («композитъ»). Какъ и въ позднѣйшую эпоху античнаго искусства, излюбленнной становится неспокойная капитель съ листьями. Нова въ ней массивность листьевъ; вмѣсто зубчатаго аканта, появились мягкія, округленныя формы [1]). Начиная съ А. да Сангалло этотъ образецъ становится господствующимъ; онъ находится также въ Regola Виньолы. Фризъ и архитравъ свободны отъ орнамента, но на фризѣ нижняго ордера дѣлается обычно надпись, которая позже, когда обломы карниза стали многочисленнѣе, была съ большимъ безвкусіемъ распространена и на нихъ (напримѣръ, въ S. Ignazio, 1636, въ S. Ambrogio e Carlo и въ др.).

Отъ капители къ капители протянуты вѣнки, или-же пространство заполняется картушемъ. На самыхъ раннихъ ступеняхъ ренессанса началось своеобразное отграниченіе зоны, занятой капителями. Этотъ мотивъ перенятъ съ римскихъ тріумфальныхъ арокъ. Вначалѣ пользовались только незаполненной рамой; затѣмъ появились вѣнки и картуши, принимавшіе все болѣе роскошныя формы, такъ-что, наконецъ, не оставалось ни одного не заполненнаго мѣстечка. Отдѣлка въ верхнемъ и нижнемъ этажахъ различная; внѣшнія поля стѣны отдѣлываются

[1]) Античная римская архитектура уже произвела преобразованія въ греческой капители въ этомъ смыслѣ. Она избрала Acanthus mollis (мягкій акантъ) вмѣсто Acanthus spinosa (акантъ съ шипами).

иначе, чѣмъ внутреннія. Рѣчь объ этомъ будетъ ниже (таблицы 10, 11 и 12).

Пространства между пилястрами раздѣлены вначалѣ полуциркульными (пустыми) нишами; подъ нишами или надъ ними прямоугольныя углубленія (или прямоугольныя-же, выступающія таблицы). Но уже въ 70 годахъ, когда стиль становится вполнѣ серьезнымъ, полукруглыхъ въ планѣ нишъ начинаютъ избѣгать, и если сохраняютъ ихъ, то лишь въ болѣе свободномъ верхнемъ этажѣ; внизу-же ихъ мѣсто занимаютъ прямоугольныя архитектурныя украшенія оконъ. Ср. фасадъ Gesù — проэкты Виньолы (табл. 11) и Дж. делла Порты (рис. 11). Во всякомъ случаѣ, нишу отнынѣ охватываетъ полный ордеръ. Такимъ образомъ проявляется одинъ изъ самыхъ сильныхъ замысловъ барокко: вся мощь декоративныхъ украшеній перебрасывается вверхъ. Фронтонъ не опирается больше на полуколонны или пилястры. Сильно выдаваясь впередъ своей отдѣлкой, онъ покоится на роскошныхъ консоляхъ, которыя заканчиваются простыми желобками или поясками. Основаніе фронтона имѣетъ обычно просвѣты, чтобы избѣжать замкнутости горизонтальной линіи. Нижній карнизъ разгружается стоячими консолями или удлиненіями пояска. Легкій вѣнокъ довершаетъ убранство. Но и сама ниша не должна производить впечатлѣнія пустой впадины; въ пору барокко она немыслима безъ статуи. Свойственныя этому стилю охваченныя страстнымъ движеніемъ фигуры, оправленныя великолѣпной архитектурой, даютъ, какъ мы только-что описали, цѣлое, исполненное прекраснѣйшаго движенія.

Профилеванныя рамы, которыя могутъ сойти за намеки на рельефъ, какъ впервые ихъ проэктировалъ Микель-Анджело для S. Lorenzo (Флоренція), проходятъ въ миніатюрѣ тотъ-же путь развитія: имъ также придаются бросающій сильную тѣнь фронтонъ, легкія украшенія у основанія, а поле ихъ заполняется все богаче.

Порталъ, первоначально простой и занимавшій подчиненное мѣсто, постепенно становится главною частью фасада, благодаря многочисленнымъ, выступающимъ впередъ колоннамъ. Поле пор-

тала пріобрѣтаетъ собственный фронтонъ, даже двойной (сегментъ и трехугольникъ, одинъ внутри другого).

Окно верхняго этажа также получаетъ большее значеніе въ композиціи: вмѣсто бѣднаго круглаго отверстія создается роскошное окно, въ наличникѣ котораго примѣненная здѣсь архитектура нишъ достигаетъ высочайшаго подъема.

Форма волютъ очень долго не опредѣляется окончательно: первыя волюты, созданныя Альберти въ S. M. Novella и украшенныя мертвой инкрустаціей, остались безъ подражанія. Волюты туринскаго собора и S. Agostino въ Римѣ обнаруживаютъ большую неувѣренность, съ какой относились къ этой формѣ. Микель-Анджело проэктировалъ замѣнить ихъ въ S. Lorenzo прислоненными къ стѣнѣ статуями юношей колосальныхъ размѣровъ. Виньола далъ простой, довольно крутой фризовый скатъ, лишенный орнамента (подобно тому, какъ въ другихъ соотношеніяхъ — у купола — сдѣлалъ Браманте: рис. Серліо, кн. III, листъ 66). У Сангалло больше движенія (S. Spirito. Подобныя-же формы въ его проэктѣ фасада для собора св. Петра, у Геймюллера, 48, рис. 2). Ему подражаетъ молодой Джіак. делла Порта въ S. Catarina de'Funari; добавленіемъ загнутаго назадъ прилистника верхняго края волюты онъ пытался добиться большей связи съ массой зданія (табл. 10). Очень причудливо разрѣшена задача въ S. Girolamo degli Schiavoni (М. Лунги старшій) и особенно въ S. M. Traspontina (Маскерино): волюта въ видѣ ската, какъ у Виньолы, по вверху украшена спиралями и увѣнчана женской головкой съ іонической капителью. Здѣсь очевидна попытка созданія формъ, напоминающихъ каріатиду, удавшаяся однако лишь впослѣдствіи Лунги Младшему въ S. Vincenzo ed Anastasio и въ S. Antonio de'Portoghesi, гдѣ задача рѣшена свободно и съ блескомъ. Среднюю форму нашелъ Джіак. делла Порта (Gesù, рис. 11); волюта у него тяжела, но живетъ; нижній валикъ сильно подчеркнутъ, какъ и подобаетъ серьезному стилю. Наконецъ, Мадерна придалъ линіямъ волюты характеръ страстнаго напряженія (S. Susanna, табл. 12). Въ позднѣйшемъ барокко волюта утрачиваетъ свою массивность и трактуется, какъ вогнутый внутрь контра-

форсъ, подобно волютѣ, проэктированной Виньолой для Gesù. Точно также и въ названныхъ выше сооруженіяхъ М. Лунги Младшаго, въ S. Marcello al Corso работы К. Фонтаны (въ видѣ пальмовыхъ вѣтвей) и въ др.

Во Флоренціи волюта появляется—очень незначительная—точно сломанная посрединѣ: она составлена изъ двухъ частей различной формы. Здѣсь совершенно отсутствуетъ стремленіе къ подъему и сильному движенію (S. Trinità работы Буонталенти). Еще дальше отъ образцовъ римскаго барокко отступаютъ венеціанскіе декораторы, превращающіе волюту въ простой арабесковый придатокъ (S. M. ai Scalzi работы Сальви или безконечные завитки S. M. della Salute работы Лонгены).

Значеніе борта фронтона въ горизонтальной композиціи усиливается его тяжелой обработкой при помощи широкихъ акротерій. Дать отзвучать мотиву отдѣльныхъ пилястръ въ затихающихъ отголоскахъ — статуяхъ, обелискахъ, канделябрахъ, пламенникахъ—не входитъ въ намѣренія барокко. Виньола еще пользовался статуями для Gesù, Порта-же отказался отъ всѣхъ подобныхъ формъ. Создавая вѣнчающую часть зданія, барокко ищетъ формъ, состоящихъ изъ большого числа подобныхъ членовъ. Такова, напримѣръ, баллюстрада, равномѣрно проходящая вдоль всего фасада. См. S. Susanna и S. M. della Vittoria Мадерны (мотивъ бросается въ глаза и можетъ быть оправданъ лишь баллюстрадами на стѣнахъ, по обѣ стороны фасада, табл. 12). Если-же пользуются статуями, то выстраиваютъ ихъ длинными рядами (Латеранъ, св. Петръ).

Ступени передъ церковью также увеличиваются въ размѣрахъ и массивности: ихъ не сооружаютъ уже въ отдѣльности передъ главнымъ входомъ, а кладутъ во всю ширину фасада (форма ступеней передъ S. Susanna—неправильная, современная реставрація). Даже большія лѣстницы, какъ въ S. Gregorio Magno (рис. 12), стоящемъ на вершинѣ Monte Celio, вовсе не расчленены, чтобы горизонтальныя ихъ линіи могли проявить всю свою мощь. Вообще-же лѣстницы сооружаются незначительной высоты; онѣ отвѣчаютъ цоколю церкви, а послѣднюю часть зданія барокко дѣлаетъ очень низкою. Тео-

ретики ренессанса, напротивъ, требуютъ для нея возможной высоты. Чѣмъ выше, тѣмъ величественнѣе. Такъ говоритъ Альберти и затѣмъ еще Серліо.

Вотъ что можно сказать о формѣ отдѣльныхъ частей. Но какъ-бы своеобразны онѣ ни были, все-же не онѣ выражаютъ сущность стиля; существенно-важными остаются новые принципы въ композиціи.

Ниша и профилеванная рама—элементы плоскостной декораціи. Въ S. Spirito онѣ распредѣлены такимъ образомъ, что ниша занимаетъ середину поля, надъ нею-же и подъ нею на равныхъ разстояніяхъ находится по рамѣ. И ниша, и рамы окружены со всѣхъ сторонъ ничѣмъ не заполненною поверхностью, производящей очень пріятное впечатлѣніе. Таковъ взглядъ ренессанса на эту задачу. Барокко вводитъ новый законъ: поверхность стѣны перестаетъ трактоваться, какъ законченное цѣлое, нуждающееся въ пріятной отдѣлкѣ—ниши сдавлены пилястрами, вокругъ нихъ остается слишкомъ мало свободнаго пространства, и поэтому онѣ напираютъ кверху. Ихъ спокойное расположеніе въ серединѣ плоскости нарушено. Черты стремленія вверхъ приданы ихъ декоративной формѣ, но онѣ проявляютъ ихъ своимъ положеніемъ въ самой высокой степени. Обыкновенно ихъ доводятъ до зоны, принадлежащей капителямъ; часто даже нарушаютъ послѣднюю.

Подобная композиція должна-бы, конечно, вызывать впечатлѣніе тревоги, пожалуй, даже страха, если-бы дисгармонія не была какъ-нибудь разрѣшена. И разрѣшеніе это, дѣйствительно, дается—въ верхнемъ этажѣ: возбужденіе здѣсь утихаетъ, поверхность и дѣлящіе ее элементы приходятъ къ удовлетворительному равновѣсію.

Вертикальному развитію подобнаго рода соотвѣтствуетъ горизонтальное.

S. Spirito далъ фасадъ съ пятью равномѣрно другъ подлѣ друга расположенными пилястровыми интервалами, съ тѣмъ единственнымъ различіемъ, что средніе интервалы шире боковыхъ. Эту координацію барокко замѣняетъ энергичной субординаціей. Однако, не въ томъ смыслѣ, въ какомъ понималъ су-



Табл. 10. S. CATERINA DEI FUNARI.



бординацію ренессансъ. Ренессансъ также расчленялъ фасадъ на зависимыя и свободныя части. Обыкновенно это—доминирующій центральный корпусъ съ небольшими угольными постройками; послѣднія соединяются съ главнымъ корпусомъ при помощи слегка отступающихъ назадъ частей. Но подчиненные члены архитектурнаго цѣлаго — и это самое главное — всегда сохраняютъ свою самостоятельность и индивидуальность. Какъ-бы подчинены они ни были, имъ предоставлено право свободнаго самоопредѣленія: ни одна линія ихъ не вызываетъ мысли, будто они должны были отречься отъ своей сущности во имя другой, болѣе сильной части зданія. Барокко, напротивъ, не признаетъ за частностями права на отдѣльное существованіе: все опредѣляется общей массой. Горизонтальныя расчлененія барокко состоятъ въ томъ, что средняя часть зданія выступаетъ впередъ, боковыя-же отступаютъ, подобно ступенямъ, и остаются безформенными и нерасчлененными. Украшенія и колонны не распредѣляются равномѣрно по всей ширинѣ фасада. По мѣрѣ приближенія къ серединѣ все усиливается градація частей — отъ пилястръ къ полуколоннамъ, отъ полуколоннъ къ трехчетвертнымъ колоннамъ, и въ то время, какъ угловыя поля остаются свободными отъ украшеній, въ серединѣ фасада развертывается все великолѣпіе декоративныхъ деталей.

Если еще прибавить, что въ пропорціяхъ зданій архитектура проявляетъ стремленіе къ колоссальному, то, пожалуй, будутъ исчерпаны всѣ законы, руководившіе постройкою фасадовъ, въ короткое время заставившихъ не только Римъ, но и всю Италію окончательно позабыть ренессансъ.

Во второмъ своемъ періодѣ барокко утратилъ вкусъ къ горизонтальной и вертикальной градаціи частей; онъ начинаетъ равномѣрно декорировать всю поверхность (уже въ S. Andrea della Valle, 1665). Въ Верхней Италіи, главнымъ образомъ, въ Венеціи, не было никогда и рѣчи о пониманіи всего этого.

Барокко равнодушенъ къ органичности обработки церковнаго корпуса. Продольныя части остаются въ полномъ пренебреженіи, и при томъ совершенно открыто. Богатая отдѣлка показной части зданія вполнѣ удовлетворяетъ вкусъ; остальныя-

же части могутъ быть лишь слегка намѣчены. Вмѣсто травертино берутъ кирпичъ; окна придѣловъ вначалѣ еще опоясаны скуднымъ рядомъ лизенъ, затѣмъ начинаютъ обходиться безъ нихъ. Исчезаютъ и волюты, обыкновенно повторявшіяся, на подобіе волютъ фасада, въ отодвинутой назадъ верхней части корпуса. Поразительнѣйшій примѣръ этого равнодушія: смежныя части S. M. del Miracolo и del Monte Santo, образующія входъ на Корсо.

Изъ окружающихъ храмъ сооруженій интереса заслуживали, конечно, лишь расположенныя передъ его лицевымъ фасадомъ. Браманте проэктировалъ для своихъ церквей съ центральнымъ расположеніемъ плана охватывающую ихъ со всѣхъ сторонъ раму. Ср., напримѣръ, великолѣпное окруженіе изъ портиковъ, которымъ онъ хотѣлъ оправить соборъ Св. Петра (у Геймюллера, табл. 7). Барокко, который принципіально не интересуется формами корпуса, стремился, напротивъ, не дать взгляду отвлечься. То, что скрывается за фасадомъ, должно быть неожиданностью. Зато передъ фасадомъ создается возможно широкое свободное пространство. Барокко нуждается въ обширныхъ площадяхъ. Значительнѣйшій примѣръ: колоннады Бернини (табл. 1).

3. Историческое развитіе фасада. Мы сказали выше, что S. Spirito служитъ какъ-бы схемой всѣхъ позднѣйшихъ фасадовъ: въ немъ все—въ зародышѣ, но не дается для будущаго какого-нибудь своеобразнаго рѣшенія задачи. Вверху и внизу одни и тѣ-же ордера, середина фасада не выступаетъ впередъ, антаблементъ спокойный и не сломанный (табл. 9).

Фасадъ S. Caterina de'Funari [1]) работы Джіакомо делла Порта. Его первенецъ; нижній этажъ—1563 года, верхній, вѣроятно, нѣсколько позже [2]). Налицо новое чувство формы, но проявляется оно лишь въ намекахъ (табл. 10).

Пилястры пока въ обоихъ этажахъ—одного ордера, но поверхности заполнены различно: внизу тѣсно, использовано все

[1]) Рисунокъ у Rossi, Insignia templa Romae., листъ 61. Letarouilly, Edifices de Rome moderne. I. pl. 5; Peyer-Jmhof, Renaissance-Architektur Italiens, табл. 34; Gürlitt, Barock in Italien, рис. 26.

[2]) Ср. стр. 10, прим. 3.

пространство; вверху свободнѣе. Зона капителей украшена внизу сочными вѣнками; въ верхней части ея — плотно вдавленные картуши. Горизонтальное развитіе: три среднихъ поля и антаблементъ выдвинуты впередъ; отдѣльныя угловыя пилястры съ выпусками. Форма дверей уже значительнѣе, со свободными колоннами. Въ цѣломъ пока еще — скромная стройность [1]).

Gesù въ Римѣ, первое крупное сооруженіе Порты, разрѣшенное имъ въ качествѣ преемника Виньолы. Въ высшей степени интересны измѣненія, предпринятыя Портой въ планахъ предшественника. Нашему взгляду доступны здѣсь интимнѣйшіе процессы роста стиля. Но раньше подобнаго изслѣдованія я предпочелъ-бы коснуться небольшого фасада S. M de'Monti (рис. 10) [2]), который, правда, возникъ лишь послѣ Gesù (законченъ въ 1580), но о которомъ нужно говорить въ связи съ только-что анализированной S. Caterina. Онъ служитъ образцомъ того-же типа—десятилѣтіемъ позже.

Фасадъ болѣе тяжелъ и болѣе подвиженъ. Цоколь низокъ, пилястры широки, надъ первымъ ихъ ордеромъ сильный аттикъ, благодаря чему за нижнимъ этажемъ обезпечено превосходство. Верхнее окно доходитъ до аттика. Фронтонъ широко выдается. Горизонтальное развитіе: крайнія поля отступаютъ назадъ (съ волютами). Съ угловой пилястрой главнаго корпуса они соединяются при помощи полупилястры такимъ образомъ, что получается уступъ, котораго еще нѣтъ въ S. Caterina. Пластика декоративныхъ украшеній сильно оживляется по направленію къ серединѣ фасада; угловыя поля узки и обнажены; предоставленная капителямъ зона заполнена слабо. Вертикальное развитіе: внизу — коринѳскій ордеръ, вверху — сложный («композитъ»); филенки надъ нишами сильно отличаются отъ нижнихъ: нижнія соотвѣтствуютъ цоколю, квадратной формы и кажутся связанными; верхнія—свободнѣе и богаче. Дальнѣйшія различія въ трактовкѣ этажей. Надъ порталомъ дающая сильную

---

[1]) Фасадъ S. Annunziata въ Генуѣ (Изобр. см. P. P. Rubens, Palazzi di Genova, I, 61) неправильно приписывается римскому Порта. Сооруженъ его миланскимъ однофамильцемъ, что можно было заключить уже изъ принципіальныхъ различій стиля.

[2]) Rossi, 71. Letarouilly, 27; Burkhardt, Renaissance in Jtaliem, рис. 121.

тѣнь тяга, нарушающая границы зоны капителей. Вверху всѣ формы спокойнѣе; однако, контрастъ еще не опредѣлился съ достаточною силою. Въ общемъ, этотъ фасадъ—одинъ изъ прекраснѣйшихъ фасадовъ даннаго стиля.

Il Gesù. Типичное произведеніе Виньолы въ стилѣ барокко. Виньола умеръ въ 1573, когда фасадъ (табл. 11) не былъ еще начатъ [1]) Преемникъ Виньолы, Джіакомо делла Порта, создалъ новый проэктъ (рис. 11), согласно которому и закончилъ фасадъ въ 1575 году.



Рис. 10. S. Maria dei Monti (по Letarouilly).

Система въ обоихъ случаяхъ принята одинаковая: боковыя поля отодвинуты назадъ, членевіе — помощью парныхъ пилястръ, центръ тяжести переброшенъ къ серединѣ. Мотивъ пилястръ здѣсь усиливается, смѣняясь колоннами; поле портала увѣнчано собственнымъ фронтономъ. Но какъ измѣнилось впечатлѣніе, несмотря на кажущуюся незначительность перемѣнъ въ способахъ выраженія! Какимъ спокойнымъ и яснымъ является Виньола сравнительно съ Портой; онъ трогаетъ насъ почти чертами ренессанса. И, дѣйствительно, впечатлѣніе фасада обусловлено, главнымъ образомъ, старой склонностью къ опредѣленности члененія и чувствомъ самостоятельности отдѣльныхъ формъ.

[1]) На фризѣ проэкта (см. рис.) находится дата 1570.



TEMPLI·IESV·ROMAE·PARS·ANTERIOR
IACOBO·VIGNOLA·ARCHITECTO·INVENTORE

Табл. 11. JL GESU (проектъ Виньолы).



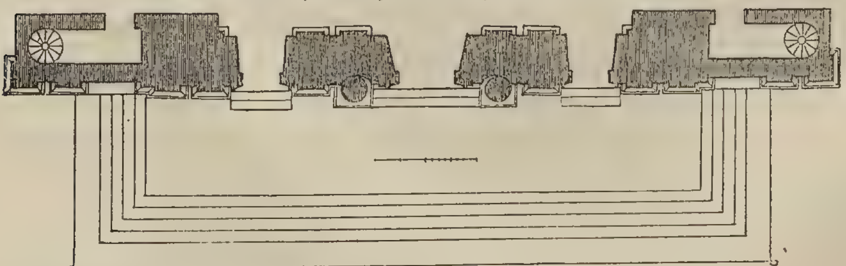


Рис 11. Il Gesù, Дж. делла Порта (гравюра Вилламены).

Первое существенное отличіе лежитъ во взаимоотношеніи этажей: у Виньолы они равноцѣнны, у Порты нижнему этажу придано рѣшительное превосходство, а остальныя части зданія представляются лишь надстройкой. Благодаря этому упрощенію фасадъ значительно выигрываетъ въ смыслѣ мощи.

Этажи расчленены парными пилястрами. Чтобы создать поверхность меньшаго масштаба, Виньола протянулъ въ нижнемъ этажѣ вторичный гуртовой карнизъ на $^2/_3$, а въ верхнемъ на $^3/_4$ высоты, воспользовавшись такимъ образомъ еще однимъ способомъ членения. Созданныя, благодаря этому, поля обладаютъ простыми раціональными пропорціями: они заполнены нишами или обведены одномѣрной рамкой, но, во всякомъ случаѣ, трактуются, какъ формы, обладающія самостоятельностью. Даже связаннымъ попарно пилястрамъ Виньолѣ удалось возвратить свободу: онъ ввелъ между ними ниши и филенки, вліяніе которыхъ обусловлено не общею ихъ массою, а отдѣльными индивидуальностями.

Порта совершенно отказался отъ этого принципа. Онъ, насколько возможно, сдвигаетъ пилястры, удаляя всѣ промежуточныя украшенія; поверхности у него остаются во всей ихъ нерасчлененной цѣлостности (узкій поясокъ на $^1/_2$ высоты едва-ли мѣняетъ сколько-нибудь впечатлѣніе); массѣ предоставлено ея значеніе массы; поля, отграниченныя пилястрами, случайны по своимъ формамъ и не снабжены рамой, которая придала-бы имъ самостоятельное значеніе. Затѣмъ, Порта не терпитъ разгрузки стѣнъ большими нишами, какъ это дѣлалъ Виньола, располагавшій ихъ на угловыхъ поляхъ въ противовѣсъ дверямъ. Онъ оставляетъ эти поля нагими, чѣмъ достигаетъ впечатлѣнія массивности и замкнутости, которыя разрѣшаются въ серединѣ фасада, но и здѣсь лишь условно: пластика колоннъ слабѣе, и главный порталъ не образуетъ свободнаго, напоминающаго мотивъ тріумфальной арки отверстія, какъ у Виньолы. Но при всей сдержанности, и горизонтальное, и вертикальное развитіе выявляются здѣсь съ полной силой, и впервые—въ крупныхъ пропорціяхъ. Преобладаютъ такіе элементы, какъ цоколь, карнизъ, аттикъ, фронтонъ,

волюты,—тяжеловѣсность ихъ увеличилась. Архитектура пришла здѣсь къ выраженію почти угнетающей серьозности.

Другая церковь, приписываемая Джіакомо делла Порта— S. Luigi de'Francesi [1]), находится внѣ линіи развитія, даже больше: отъ нея вѣетъ такою робостью, что едва-ли можно возложить отвѣтственность за нее на создателя Maria de'Monti и Gesù [2]). Этотъ скучный фасадъ не обнаруживаетъ и слѣда тѣхъ принциповъ, которые съ возрастающей силой осуществляютъ творенія Джіакомо. По образу S. M. dell'Anima лицевая стѣна выведена въ верхнемъ этажѣ точно такой-же ширины, какъ и въ нижнемъ, а фронтонъ отвѣчаетъ лишь одной средней части. Но какъ слабо расчленена эта огромная поверхность! Архитекторъ использовалъ всѣ средства: связки пилястръ, мрачныя аркады, круглыя и четырехугольныя (въ планѣ) ниши, углубленія, профилеванныя рамы, формы, которыми въ другихъ случаяхъ Порта никогда не пользуется. Но все это разбросано по поверхности, безъ всякаго архитектурнаго смысла, вертикальнаго развитія нѣтъ и слѣда, и т. д. [3]).

Лишены самостоятельнаго значенія также фасады Мартино Лунги Старшаго. Это ограниченный мастеръ изъ Верхней Италіи, который ищетъ образцовъ въ Римѣ и лучшимъ обязанъ Виньолѣ и Джіакомо делла Порта.

S. [Atanasio dei Greci (закончень въ 1582) довольно скученъ [4]) Верхнеитальянскаго происхожденія здѣсь — двѣ

---

[1]) Rossi, 39; Gurlitt, рис. 31.

[2]) Vas. I, 123; фасадъ былъ отчасти сложенъ изъ кусковъ другой постройки. Можетъ быть, это было вызвано подражаніемъ. Порта также строилъ не самъ. Ср. выраженіе Baglioni, стр. 77: le porte con li due ordini della facciata furono di suo ordine e disegno.

[3]) Время созданія фасада неопредѣленно. То обстоятельство, что Ант. да Сангалло тоже сдѣлалъ проэктъ фасада (Вазари, V, 484) могло-бы указывать на раннее начало этого сооруженія. Съ другой стороны замѣтка у Вазари (стр. 78, примѣч. 2) была-бы terminus ante quem. Если выраженіе: «le dette pietre ed altri lavori furono posti nella facciata della chiesa di S. Luigi» (I, 123) относится къ теперешнему фасаду, а не къ какому-нибудь проэктированному. Если постройка дѣйствительно началась ранѣе 1568 (время замѣтки Вазари), то она находилась-бы въ непосредственной близости къ S. Caterina de' Funari и, такимъ образомъ, не могла-бы быть приписана Портѣ. Можетъ-быть ему принадлежатъ только порталы.

[4]) Rossi, 62.

башни [1]), подымающіяся надъ угольными полями и сжимающія фасадъ, равно какъ поверхности верхняго этажа, отодвинутыя назадъ, на подобіе ступеней (мотивъ, который исключительно цѣнился позднимъ барокко [2]). Второе произведеніе Лунги, S. Girolamo de' Schiavoni (1585) [3])—бездарное подражаніе юношескому періоду Порты. Въ цѣломъ онъ строго придерживается системы S. Caterina, заполненіе плоскостей лишь еще менѣе смѣло; то, что онъ привноситъ изъ образцовъ Верхней Италіи, очень скромно сочетается съ новыми римскими мотивами субординаціи. Въ цѣломъ — впечатлѣніе не непріятное. Но мы заинтересованы сейчасъ не исторіей отдѣльныхъ художниковъ, а исторіей стиля, и можемъ лишь бѣгло коснуться мастеровъ, стоящихъ въ заднихъ рядахъ.

Къ нимъ-же принадлежитъ художникъ, создавшій S. M. Traspontina [4]). Его ограниченность обнаруживается въ пропорціяхъ: три одинаковыя среднія части; зато детали сильны и живутъ. Это даетъ поводъ предположить участіе другого художника [5]).

Дѣльная S. M. di Monserrato, работы Франческо да Вольтерры, при всей роскоши и полнотѣ отдѣльныхъ частей, по системѣ не далеко ушла отъ S. Caterina de'Funari. Въ S. Giacomo degli Incurabili все новое принадлежитъ не Вольтеррѣ, а исполнителю фасада, Карлю Мадернѣ.

---

[1]) Но въ В. Италіи башни не соединяются такъ, какъ здѣсь, съ массой — онѣ изолированы. Ср. рисунокъ у Серліо, напр. л. 215. Въ послѣдней церкви Виньолы S. Anna dei Palafrenieri, должно искать прообраза, которому слѣдовалъ Лунги.

[2]) Родственная по формамъ Trinita de'Monti не принадлежитъ Доменико Фонтана, какъ вообще предполагаютъ. Печать Д. Фонтана несутъ только лѣстница и порталъ церкви (см. соотвѣтствующую замѣтку по поводу рисунка у Росси: Nuovo teatro delle fabriche di Roma moderna). Такая-же ошибка, когда Ранке (Päpste, изданіе восьмое, I 310) относитъ цитируемое имъ мѣсто изъ Gualterius, vita Sixti V, къ испанской лѣстницѣ, гдѣ очевидно подразумѣвается именно эта церковная лѣстница (scalasque ad templum illud ab utroque portae latere commodas perpulcrasque admodum exstruxit).

[3]) Rossi 66.

[4]) Rossi, 65.

[5]) Фасадъ, вѣроятно, проэктировалъ Саллюстіо (Сальверіо) Перуцци. Оттав. Маскерино закончилъ его. Сравненіе съ S. Maria della Scala позволяетъ считать это предположеніе правильнымъ.

Карло Мадерна появился снова, какъ движущая впередъ сила. Онъ опирается на послѣднія произведенія Порты, но самостоятельно идетъ дальше. Онъ передаетъ идеи барокко съ дѣйствительно увлекательной силой: въ массѣ и въ движеніи онъ ищетъ лишь значительныхъ мотивовъ.

Его первое самостоятельное твореніе, S. Susanna (табл. 12), осталось, вмѣстѣ съ тѣмъ, и лучшимъ. Произведеніе это исполнено великолѣпнаго чувства силы и вмѣстѣ съ тѣмъ массивно. Фасадъ по сторонамъ подается тремя уступами назадъ; пластическая градація частей выражена переходомъ отъ пилястръ къ полуколоннамъ и отъ полуколоннъ къ трехчетвертнымъ колоннамъ. Внѣшнія поля не остаются пустыми; какъ исходный пунктъ Мадерна беретъ украшенное двумя рельефными филенками поле. Заканчиваетъ-же онъ бьющей ключомъ полнотой украшеній. Ниши съ ихъ статуями, фронтонами и вѣнцами—все богаче и оживленнѣе, чѣмъ бывало раньше. Богатство это разрѣшается въ устремленіи ввысь: чрезвычайно энергично выражено это вертикальное стремленіе, успокаивающееся лишь въ равномѣрно заполненномъ тимпанѣ. Но, въ противоположность Портѣ, Мадерна доказываетъ уже въ этомъ произведеніи, что тяжелая серьезность исподволь покидаетъ искусство; тяжесть, кажется, начинаетъ разрѣшаться; формы радостно оживаютъ, могущество горизонтальныхъ членовъ сломлено.

Подъ вліяніемъ S. Susanna созданъ фасадъ Chiesa Nuova [1]) (Фаусто Ругези, не М. Лунги). Произведеніе значительно болѣе слабое. Мадерна тоже не удержался на первоначальной высотѣ. Его искусство оказалось слишкомъ не серьезнымъ для св. Петра. Не сумѣвъ найти значительнаго въ простотѣ, онъ ищетъ его въ нагроможденіи и разнообразіи частностей: онъ становится кричащимъ и непріятнымъ. Начиная съ собора св. Петра, стиль вступаетъ во второй періодъ. Мы не станемъ больше заниматься имъ.

Работы честнаго Copia тѣсно связаны съ прошлымъ. Онъ воздвигъ цѣлый рядъ церковныхъ фасадовъ: S. M. della Vitto-

[1]) Rossi, 27; Lübke, Gesch. der Architektur, 8 изд., рис. 880. Gurlitt. рис. 83.

ria [1]. Caterina da Siena, S. Gregorio Magno [2], S. Carlo de' Catinari [3]. Ихъ цѣнность не въ живой, богатой мыслями композиціи, но въ серьозности, съ какою Сopia обрабатывалъ эти массы изъ травертино. Онъ—подлинный представитель римской gravitas; совершенно самостоятеленъ; очень умѣренно пользуется средствами развившагося искусства. S. Gregorio Magno (рис. 12) на Monte Celio считается однимъ изъ прославленныхъ его образцовъ. Заданіе состояло въ томъ, чтобы передъ церковью, отодвинутой слишкомъ далеко назадъ, возвести коллоннаду съ фасадомъ и предпослать, такимъ образомъ, храму монументальный подъемъ. Сopia разрѣшилъ задачу, проявивъ не много геніальности, но много обстоятельности. О лѣстницѣ я уже говорилъ: это равномѣрно идущія во всю ширину фасада ступени; расчленена она тремя площадками. Надъ лѣстницей — фасадъ, изъ двухъ этажей въ три интервала каждый; расчлененъ двойными связками пилястръ; внизу фасадъ разгруженъ арками, наверху окнами. Но оба этажа выведены сравнительно небольшими, чтобы не нарушать впечатлѣнія замкнутой массивности. Фронтонъ соотвѣтствуетъ только средней части [4]. Milizia [5] жалуется, что архи-

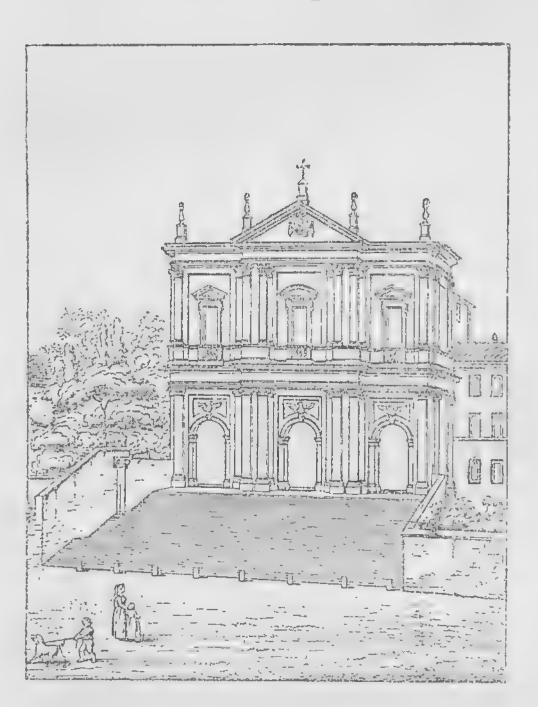


Рис. 12. S. Gregorio Magno (по Letarouilly).

[1] Rossi, 70.
[2] Ibid.
[3] Rossi, 50.
[4] Этотъ мотивъ повторяется снова въ S. Carlo dé' Catinari и S. Caterina da Siena.
[5] Milizia, Memorie II. 143.



Табл. 12. S. SUSANNA.



текторъ не сумѣлъ использовать благопріятныя условія мѣстности. «При такомъ подъемѣ, при размѣрахъ свободной площади, можно было-бы создать живописную картину — такъ, чтобы и колоннада, и (задній) фасадъ церкви были видны сразу». Упрекъ правильный, но онъ касается не умѣнья, а замысловъ архитектора. Роскошныя, живописныя картины зданія и окружающихъ его частей не отвѣчаютъ серьезному вкусу ранняго барокко.

4. Система внутренняго расположенія. Барокко требуетъ возможно обширнаго и высокаго внутренняго пространства. Но впечатлѣніе достигается вовсе не равномѣрной градаціей пропорцій. Св. Петръ Браманте не принадлежитъ барокко. Правда, мы находимъ у него центральное купольное пространство величайшихъ размѣровъ, но рядомъ съ нимъ Браманте создалъ четыре боковыхъ купола, не тѣснящихъ главнаго, а служащихъ противовѣсомъ ему. Несмотря на огромность центральнаго пространства, купола не теряютъ самостоятельности и умѣряютъ, такимъ образомъ, подавляющее впечатлѣніе перваго. Микель-Анджело-же разсчитывалъ на противоположное впечатлѣніе: онъ до тѣхъ поръ уменьшалъ боковыя части, пока онѣ не потерялись сравнительно съ центральнымъ пространствомъ, предоставивъ ему безусловное господство. Наряду съ нимъ все остальное представляется несвободнымъ и утратившимъ свой индивидуальный смыслъ. Боковыя помѣщенія въ поперечникѣ составляютъ всего одну треть поперечника центральнаго пространства (d : D = 1 : 3); у Браманте-же онъ составлялъ больше, чѣмъ половину діаметра купола (d и D находятся въ среднемъ и крайнемъ отношеніи) [1]).

Къ намѣренію давать возможно большія и непремѣнно цѣльныя внутреннія пространства естественно присоединяется другое—расчленять стѣны, ограничивающія эти пространства, лишь однимъ ордеромъ. Строители совершенно перестаютъ считаться съ человѣческими размѣрами (съ отношеніемъ человѣческаго роста къ пропорціямъ зданія), лишь-бы достичь спеціально

[1]) Когда Галеаццо Алесси въ S. M. da Carignano (Генуя) дѣлитъ боковой и главный куполъ въ отношеніи 1 : 1,25, то въ этомъ проявляется вкусъ ренессанса.

барокко свойственнаго впечатлѣнія подавляющей огромности. Браманте рѣже прибѣгалъ къ колоссальнымъ элементамъ расчлененія, но наряду съ ними онъ создавалъ всегда очень чисто развитыя, радостныя колонны меньшаго ордера, къ которымъ можетъ прильнуть взоръ. При такомъ рѣшеніи колоссальное не подавляетъ. Напротивъ, становится также доступнымъ воспріятію. Чувство находитъ успокоеніе въ болѣе ему понятныхъ очертаніяхъ, ихъ спокойное существованіе даетъ опору и увѣренность.

Микель-Анджело желалъ только колоссальнаго. Формы меньшихъ размѣровъ теряютъ наряду съ послѣднимъ право на существованіе. Гдѣ-бы эти формы ни появлялись, какъ, напримѣръ, въ зданіяхъ Капитолія, онѣ неизмѣнно сжаты, и развитіе ихъ не довершено. Стоитъ вспомнить колонны, прижатыя тяготѣющею на нихъ массою къ столбамъ. Человѣкъ склоняется здѣсь передъ высшею силою.

Interieur ренессанса былъ разсчитанъ такъ, что человѣкъ могъ господствовать въ немъ и наполнять его живымъ чувствомъ собственнаго бытія; въ interieur'ѣ барокко — его поглощаетъ пространство, онъ утопаетъ въ безпредѣльно большомъ. Внутреннее распредѣленіе церкви измѣняется сообразно съ этимъ основнымъ чувствомъ.

а) Продолговатый въ планѣ корпусъ съ придѣлами. Gesù рѣшительно повліялъ въ смыслѣ упрощенія плана: далеко раздавшійся въ вышину и ширину корабль; вмѣсто боковыхъ кораблей—лишь рядъ капеллъ, вслѣдствіе темноты [1]) лишенныхъ даже намека на самостоятельное значеніе и служащихъ скорѣе переходомъ, чѣмъ заключительной формой. «Живописная» архитектура большого стѣнного алтаря въ глубинѣ храма восполняетъ все недостающее, чтобы стереть границы и увлечь фантазію въ неопредѣленное. Капеллы ренессанса, наоборотъ, ясны до послѣдняго затаеннаго уголка.

---

[1]) Окна главнаго корабля прорѣзаны такъ высоко, что въ капеллы вовсе не проникаетъ неразсѣянный свѣтъ.

Боковыя вѣтви церкви достигаютъ столь-же незначительнаго развитія; глубина ихъ обыкновенно не больше глубины придѣла [1]).

Хоры заканчиваются полукругомъ.

Однокораблевые съ придѣлами храмы слагались втеченіе всего существованія ренессанса, но возводились лишь небольшихъ размѣровъ. Большія пространства обычно расчленялись. Новаго въ Gesù—примѣненіе однокораблеваго пространства въ большихъ пропорціяхъ. Спросятъ о промежуточныхъ стадіяхъ. На это можно отвѣтить указаніемъ на только-что упомянутую микель-анджеловскую редакцію плана св. Петра Браманте. Еще значительнѣе и, во всякомъ случаѣ, непосредственно вліявшимъ на Виньолу былъ примѣръ, данный Микель-Анджело въ церкви S. M. degli Angeli. Какъ извѣстно, ему поручено было превратить античныя термы въ картезіанскую церковь (табл. 13). Микель-Анджело взялъ на себя эту задачу. Не въ его характерѣ было благоговѣйно щадить старину; если античный, продолговатый въ планѣ, залъ и сохранилъ свою форму, то случилось это только потому, что онъ соотвѣтствовалъ замысламъ его. Пришло время, когда вновь стало понятнымъ принятое въ позднюю пору античнаго искусства толкованіе пространства. Ренессансъ вдохновлялся скорѣе центральнымъ расположеніемъ плана августовскаго Пантеона. Для стѣнъ Микель-Анджело уже намѣтилъ капеллы, подобныя капелламъ Gesù (въ 18 столѣтіи онѣ были снова заложены).

И, всетаки, за Виньолой во всей цѣлости остается заслуга перваго чистаго созданія типичной формы. Все предшествующее кажется узкимъ и тѣснымъ рядомъ съ Gesù. Его продолговатый въ планѣ корпусъ становится впослѣдствіи даже опредѣляющимъ для постройки св. Петра, гдѣ, правда, не удалось обойтись безъ боковыхъ вѣтвей корабля, принявшихъ, однако, формы, которыя лишаютъ ихъ самостоятельнаго значенія. Разрѣшеніе—въ

[1]) Это основано, кажется, не только на томъ, что все данное пространство поглощено среднимъ кораблемъ, но еще и на томъ, что продольной въ планѣ церкви не хотѣли давать сильнаго противовѣса. Поздній барокко опять даетъ разгрузныя боковыя вѣтви.

овальной формы куполахъ; кромѣ того, толщина пилястръ такова, что видъ изъ главнаго корабля большею частью бываетъ заслоненъ (рис. 8 и 13).

Однако, барокко не долго оставался вѣрнымъ идеалу единства внутренняго пространства, значеніе котораго лишь въ огромныхъ пропорціяхъ. Въ 17 столѣтіи дѣлается вскорѣ замѣтнымъ стремленіе къ живописному въ смыслѣ большаго разнообразія. Является потребность глубокихъ перспективъ, интересныхъ ракурсовъ и другихъ мотивовъ, осуществимыхъ лишь при свободной постановкѣ колоннъ и свободномъ дѣленіи пространства.

Въ высшей степени своеобразна для характеристики поздней эпохи стиля S. M. in Campitelli. Въ Верхней Италіи, особенно въ Венеціи, архитектура всегда находилась подъ сильнымъ вліяніемъ тяготѣнія къ живописности. Какъ рѣзко отличается «Искупитель» [1]) Палладіо отъ римскихъ образцовъ (разсѣченіе внутренняго пространства. Отдѣленіе купольнаго пространства отъ продольной части корпуса; перспектива — изъ-за заднихъ колоннъ во вновь отдѣленныя пространства)!

b. Бочарный сводъ. Внутреннее пространство перекрывается бочарнымъ сводомъ. Разрѣшать продолговатый въ планѣ корпусъ въ рядѣ отдѣльныхъ куполовъ, какъ дѣлали въ Венеціи и какъ дѣлалъ даже одинъ изъ близко къ барокко стоящихъ мастеровъ, Пелегрино Тибальди—совершенно не вяжется со стилемъ (S. Fedele, въ Миланѣ; также S. Ignazio, Borgo S. Sepolcro). Стиль не любитъ дѣленій пространства на части. Предпочитаетъ сохранить его въ цѣлости, и этому способствуетъ бочарный сводъ.

Согласно Л. Б. Альберти бочарный сводъ обладаетъ также большимъ достоинствомъ (dignitas) по сравненію съ плоскимъ потолкомъ. Но прежде всего существенно то, что сводъ даетъ впечатлѣніе движенія: кажется, будто коробъ свода измѣняется каждую минуту, а при опредѣленныхъ пропорціяхъ начинаешь ощущать, что пространство безгранично ширится. Первоначально расчлененіе короба производилось при помощи широкихъ гуртовъ, соотвѣтствующихъ стѣннымъ пилястрамъ. Затѣмъ

[1]) Scamozzi, les bâtiments de Palladio, fol. tom. III, табл. 1 и сл.



Табл. 13. S. MARIA DEGLI ANGELI.



эта тектоническая зависимость исподволь прекращается, скелетъ свода прикрываютъ, и вся его поверхность предоставляется декоративнымъ украшеніемъ.

Примѣненіе бочарнаго свода всегда зависѣло отъ вопроса объ освѣщеніи. Онъ пріобрѣлъ значеніе лишь съ тѣхъ поръ, какъ рѣшились прорѣзать кривизну свода свѣтовыми отверстіями (распалубка свода съ разнообразными по формѣ окнами). Только такимъ путемъ удалось добиться необходимаго въ храмѣ верхняго свѣта. Затѣмъ между сводомъ и его карнизомъ стали вводить аттикъ: этимъ достигалась бо̀льшая высота распалубокъ свода подъ большими окнами, необходимая для односкатной крыши, для вѣнца капеллъ или для бокового корабля. Аттикъ имѣлъ огромное значеніе: онъ усиливалъ впечатлѣніе отъ внутренняго пространства. (Gesù, S. Ignazio, S. Andrea della Valle). Бочарный сводъ S. Andrea (Мантуя) Альберти, архитектура котораго подходитъ близко къ типу барокко [1]), могъ оставаться непрорѣзаннымъ благодаря многочисленности оконъ лицевой стѣны. Свѣтъ давали отчасти также окна, расположенныя въ куполѣ.

Первыя распалубки бочарнаго свода съ полукруглыми окнами въ Carmine (Падуя) относятся еще къ XV столѣтію [2]).

При перекрестныхъ сводахъ S. M. degli Angeli рѣшеніе было легко.

Рѣшающее значеніе: Gesù, теперешнія декораціи котораго относятся къ гораздо болѣе позднему времени (рис. 13).

Коробовое окно въ соборѣ св. Петра прорѣзано лишь Мадерной въ переднихъ частяхъ продольнаго нефа.

c. Отдѣлка стѣнъ. Стѣна разсѣчена входами капеллъ. Эти входы сведены дугой и обрамлены пилястрами, расчленяющими стѣну во всю ея высоту.

Единство дѣлящихъ стѣну ордеровъ—мотивъ, лишь очень медленно выработанный ренессансомъ. Однокораблевыя, пере-

---

1) Однокораблевый продолговатый корпусъ съ капеллами, куполомъ и круглымъ клиросомъ (планъ у Буркгардта, Ren. рис. 130). Барокко чужды: пропорціи длины корабля и купола (3:1 вмѣсто менѣе, чѣмъ 2:1), значительная обработка горизонтальныхъ частей зданія (капеллы у продольныхъ стѣнъ) и небольшая апсида хоръ.

2) Burkhardt, Renais. in Italien, рис. 136.

крытыя плоскимъ потолкомъ церкви съ капеллами, какъ S. Francesco al Monte (Флоренція) Кронака въ 1500, снабжены двумя полными ордерами: нижній обрамляетъ капеллы, верхній—окна. Позже Сансовино въ (S. Marcello, Римъ) устранилъ верхній ордеръ, оставилъ нерасчлененной часть стѣны съ окнами, сведя пилястры къ подобію аттика. Сводъ связанъ съ единой (въ одинъ рядъ) системой пилястръ у Альберти (S. Andrea, Мантуя). Впрочемъ, въ зданіяхъ большихъ размѣровъ, будь они продолговатыя въ планѣ или—особенно—съ центральнымъ расположеніемъ частей, обычно примѣняются оба ордера.

Браманте въ началѣ прибѣгъ было къ этому двойному расчлененію и для собора св. Петра (Геймюллеръ, табл. 3, 4, 5). Позже онъ рѣшился примѣнить ордеръ пилястръ, проходящихъ во всю высоту стѣны съ колоннами внизу, и, наконецъ, обратился, по крайней мѣрѣ отчасти, къ чистой формѣ колоссальнаго ордера. Колонны (меньшія) отнесены къ галлереямъ у четырехъ концовъ креста (Геймюллеръ, табл. 14).

Микель-Анджело устранилъ ихъ даже тамъ (см. выше). Съ тѣхъ поръ эта система остается руководящей для римскихъ построекъ. Въ Верхней Италіи стилю никогда не удалось всецѣло преодолѣть склонность къ мелочамъ. Здѣсь очень трудно встрѣтить сооруженіе, которое удовлетворило-бы римскій вкусъ къ крупнымъ масштабамъ. Но въ пору поздняго барокко склонность къ мелкимъ частностямъ снова даетъ себя чувствовать.

Стѣна расчленяется пилястрами. Пилястра — необходимѣйшее выраженіе сдержанной серьезности. Въ Верхней Италіи никогда не могли обойтись совсѣмъ безъ колоннъ (Палладіо и особенно въ Генуѣ). Въ Римѣ-же онѣ появляются только послѣ того, какъ ихъ вновь примѣнили къ фасаду — во второй половинѣ XVII столѣтія.

Простая пилястра не могла дать достаточно сильнаго членія большимъ поверхностямъ. Браманте (св. Петръ) даетъ парныя пилястры; между ними заключены двѣ ниши, расположенныя другъ надъ другомъ. Gesù (рис. 13), несмотря на меньшіе размѣры, сохраняетъ пилястры, но обходится безъ нишъ (удаленіе Портой нишъ изъ фасада). Меньшихъ размѣровъ

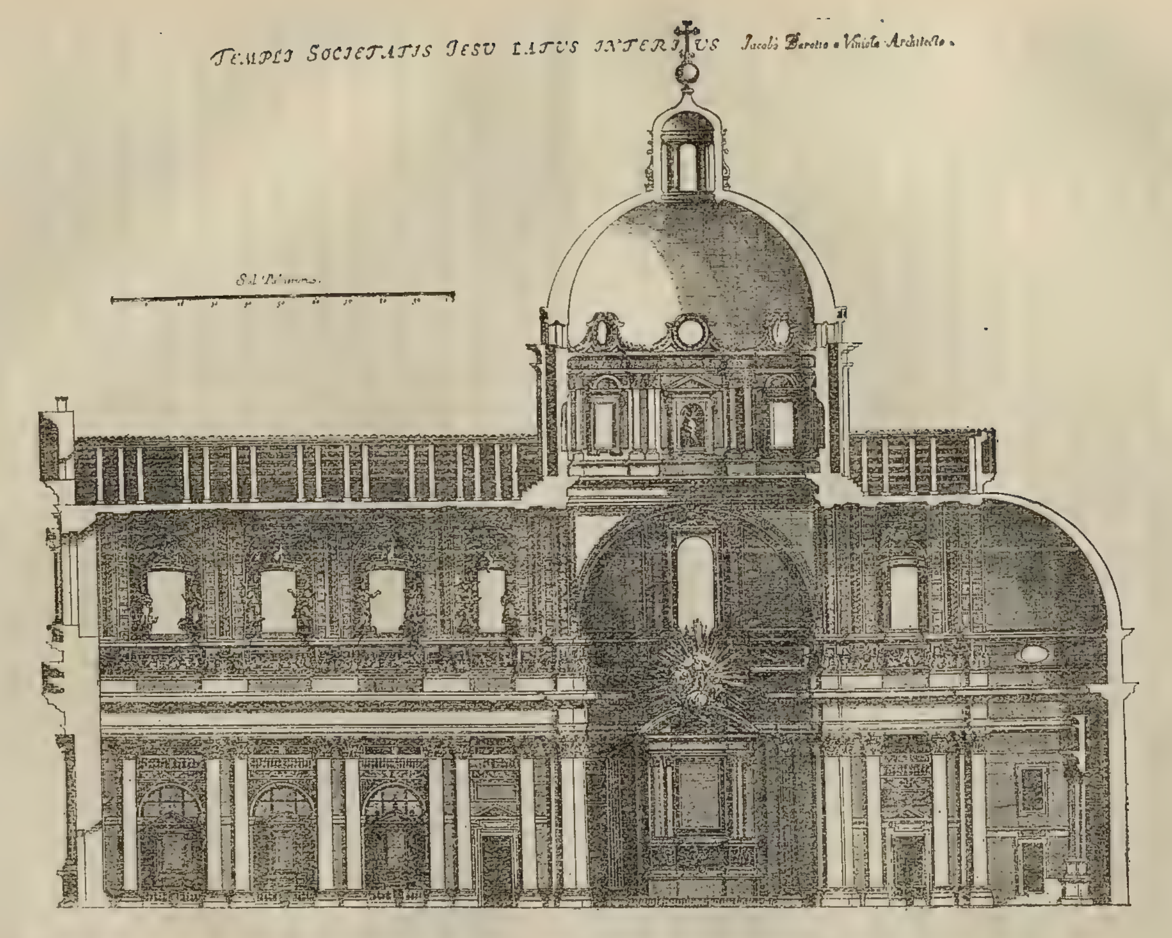


Рис. 13. Il Gesù, продольный разрѣзъ (по Зандрарту).

церкви довольствуются одиночными пилястрами. Въ S. Andrea della Valle введена форма связки пилястръ (продолжены вплоть до гурта на сводѣ). Наконецъ, S. Maria in Campitelli даетъ уже много свободныхъ колоннъ. Начался роскошный стиль.

Пилястры отвѣчаютъ своими формами тому духу, который вызвалъ ихъ примѣненіе: сообразно съ серьезнымъ характеромъ ранней эпохи цоколь дѣлается низкимъ и тяжелымъ. Микель-Анджело приказалъ поднять уровень всего пола въ S. M. degli Angeli, чтобы закрыть стройные античные цоколи колоннъ. Съ увеличеніемъ свободы членовъ растетъ и эта форма, назначеніе которой приподнять колонну надъ землею (такое-же точно развитіе, какъ и у фасаднаго цоколя).

Еще выразительнѣе трактовка аттика. Барокко требовалъ тяжелыхъ, давящихъ формъ. Изящный размахъ перекрестнаго свода, найденнаго въ S. M. degli Angeli, Микель-Анджело раздавилъ богатымъ аттикомъ. Gesù даетъ болѣе простую, но еще болѣе тяжелую, давящую форму. Затѣмъ тяжесть начинаетъ уступать, и аттикъ постепенно исчезаетъ.

Въ эпоху ренессанса арка (т.-е. входъ въ капеллу) совершенно заполняла интервалъ между пилястрами, достигала карниза и соединялась съ нимъ при помощи замыкающаго консоля. Теперь-же ее дѣлаютъ часто столь низкой, что между карнизомъ и ею образуется значительное пустое пространство. Такъ сдѣлано въ Gesù (здѣсь свободное пространство стѣны использовано частью для совершенно подавленной и сжатой архитравомъ галлереи), въ S. M. dei Monti, въ Chiesa Nuova. Замыкающій консоль исчезаетъ. Онъ возвращается вмѣстѣ съ все растущимъ стремленіемъ ввысь, и въ то-же время углы арокъ оживляются лежащими и стоящими статуями, чѣмъ энергично подчеркивается стремленіе вверхъ. Въ соборѣ св. Петра можно наблюдать возрастающую пластику этихъ несчастныхъ фигуръ: послѣднія изъ нихъ (у входа) ежеминутно угрожаютъ обрушиться всею своею огромною массою.

Наступаетъ время, когда вся композиція становится тревожнѣе. Какихъ трудовъ стоило Борромини придать черты смятенія и движенія стѣнѣ старой латеранской базилики! Внутрен-

нее убранство церкви утратило вмѣстѣ съ этимъ значительный факторъ,—именно контрастъ съ фасадомъ. До сихъ поръ, въ противоположность безпокойному впечатлѣнію отъ внѣшняго вида церкви, создавали спокойно и внушительно скомпанованный interieur. Начиная съ Борромини, все и внутри, и снаружи дѣлается одинаково кричащимъ.

Ускореніе пульса обнаруживается ясно въ измѣненіи пропорцій арокъ и интерваловъ между пилястрами. Интервалы становятся все уже, арки длиннѣе, быстрота слѣдованія формъ одной за другою усиливается. Стоитъ сравнить въ этомъ отношеніи Gesù и S. Andrea della Valle. Да и въ продольномъ корпусѣ св. Петра замѣтно, что Мадерна сблизилъ столбы гораздо больше, чѣмъ его предшественники.

Новый мотивъ барокко—помѣщеніе за тремя одинаковыми интервалами продольнаго корпуса по одному узкому интервалу съ обѣихъ сторонъ купола. Послѣдній интервалъ обыкновенно не снабженъ аркой, имѣя вмѣсто нея лишь небольшую дверь. Этимъ путемъ, очевидно, пытались укрѣпить несущія куполъ части, но для глаза — это очень важная подготовка къ купольному пространству [1]).

d. Формы купола и дѣйствіе свѣта. Общими чертами купола являются: тамбуръ, цилиндрическій внутри и многогранный снаружи; расчлененъ внутри и снаружи при помощи пилястръ или колоннъ; аттикъ; сводъ стройно поднимается на гуртахъ; фонарь съ вѣнцомъ. Естественно, прообразомъ всѣхъ формъ купола былъ куполъ собора св. Петра. Микель-Анджело довелъ главный куполъ только до тамбура, но оставилъ послѣ себя большую деревянную модель. По ней Джіакомо делла Порта закончилъ въ 1588 году этотъ колоссальный сводъ [2]).

---

[1]) Одинъ изъ друзей замѣтилъ, что это моментъ задержки дыханія передъ большимъ прыжкомъ (куполъ).

[2]) Въ новѣйшее время Гарнье (Gazette des beaux arts, II per. t. XIII p. 202) и Гурлиттъ (66) приписали Дж. делла Порта заслугу не только техническаго исполненія, но и художественнаго замысла. Рѣшеніе вопроса находится въ зависимости отъ того, отличается-ли имѣющаяся модель Микель-Анджело отъ выведеннаго купола. Увеличеніе внутренней части купола признано всѣми: дѣло только въ знаменитыхъ внѣшнихъ очертаніяхъ. Измѣренія не совпадаютъ. Gotti и Geymüller признаютъ творцомъ одного Микель-Анджело. Geymüller, стр. 244: «Внутри куполъ на $1/3$ выше

Браманте проэктировалъ плоскій куполъ, подобный куполу Пантеона, съ его рядами кессоновъ и уступовъ. Куполъ возносится надъ вѣнцомъ свободныхъ колоннъ, образующихъ галлерею [1]). Цѣлое—широко, свободно, въ противоположность болѣе стремительному образу Микель-Анджело. Послѣдній въ каждой своей линіи исполненъ огня и нервности и, тѣмъ не менѣе, не впадаетъ въ готическую безтѣлесность.

Геймюллеръ передаетъ эти различія въ слѣдующихъ словахъ [2]): «Въ куполѣ Браманте, въ широкомъ портикѣ и уступахъ нижней части свода съ немеркнущей красотой воплощено покоющееся въ себѣ единство. Главное здѣсь—тамбуръ, возносящійся на подобіе прекрасной короны надъ гробомъ величайшаго изъ апостоловъ. Лишь въ необходимой мѣрѣ онъ снабженъ потолкомъ, покоющимся въ высотѣ на подобіе изящнаго плоскаго купола. Микель-Анджело дѣлитъ портикъ на отдѣльные контрфорсы, съ парными колоннами на лицевой сторонѣ; онъ усиливаетъ вертикальные члены, увеличивая въ то-же время и нагрузку. Масса купола у него гораздо больше».

Исторія купола послѣ Микель-Анджело есть, въ сущности, лишь исторія чередующихся пропорцій; въ композиціи ничего не мѣняется. Исторія-же пропорцій такова: по мѣрѣ того, какъ всѣ формы тяжелѣютъ, куполъ тоже становится несвободнымъ и давящимъ (Gesù, S. M. dei Monti, рис. 14). Но затѣмъ онъ оправляется, и отъ десятилѣтія къ десятилѣтію замѣчается переходъ къ все бо́льшей стройности и внутри, и снаружи. Чувство свободнаго паренія, которое, по слову Якова Буркгардта, куполъ св. Петра возбуждаетъ въ зрителѣ, все рѣшительнѣе превращается въ стремительный взлетъ. Подобное-же явленіе можно указать въ области живописи: фигуры святыхъ перестаютъ рѣять въ воздухѣ, а возносятся со страстнымъ поры-

задуманнаго Микель-Анджело; снаружи, напротивъ, при точномъ сохраненіи деталей выше всего только на 2½ пяди, т.-е. совершенно незамѣтно». Это увеличеніе относится только къ третьему, самому послѣднему полушарію, который, можетъ-быть, былъ устраненъ самимъ Микель-Анджело. Durm, „Zwei Grosskonstruktionen der Renaissance“. Zeitschr. f. Bauwesen. годъ 37 (1887) стр. 482 — 500.

[1]) Рис. у Серліо, lib. III. fol. 66.

[2]) Текстъ, стр. 244.

вомъ къ небу. Въ Gesù и S. M. dei Monti высота только въ три раза больше ширины (разсчитывая внутри, отъ уровня пола). Въ S. Andrea della Valle высота больше ширины точно въ четыре раза. Джіакомо делла Порта поднялъ полушаріе купола св. Петра на 1/3 сравнительно съ моделью Микель-Анджело, но это не отразилось на спокойствіи огромнаго внутренняго пространства.



Рис. 14. S. Maria dei Monti, продольный разрѣзъ (по Letarouilly).

Главная цѣль купола—открыть церкви потоки верхняго свѣта, придающаго ея внутреннему пространству торжественный характеръ. Въ противоположность этому неземному свѣту большая часть корпуса продолговатаго въ планѣ храма остается сравнительно темною, глубина-же придѣловъ подчасъ совершенно тонетъ во

мракѣ [1]). Пространство кажется безграничнымъ. Это—эффекты освѣщенія, которыхъ только-что достигла живопись, но благодаря которымъ здѣсь удалось добиться величайшихъ результатовъ. Барокко первый считается со свѣтомъ, какъ съ существеннымъ факторомъ настроенія. То обстоятельство, что въ эпоху барокко внутреннія пространства вообще темнѣе, чѣмъ при ренессансѣ, зависитъ отъ тяжести формъ. Позднѣе, когда архитектура вздохнетъ свободнѣе, они вновь станутъ свѣтлѣе.

[1]) Ср. подобное-же явленіе въ живописи: темный фонъ.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Дворцовая архитектура.

1. Свѣтская архитектура барокко стоитъ въ яркомъ несоотвѣтствіи съ церковной. Очень легко придти къ убѣжденію, будто здѣсь отсутствовали характерныя для барокко черты развитія — въ такой степени неожиданны сдержанныя и строгія формы архитектуры дворцовъ послѣ бьющей ключомъ полноты и силы церковныхъ фасадовъ. На первый взглядъ кажется невѣроятнымъ, чтобы Мадерна, создавшій S. Susanna, построилъ и дворецъ Маттеи у S. Caterina de' Funari (Mattei di Giove) — сооруженіе, цѣликомъ подчиненное горизонтальной композиціи, безвкусное, огромное и производящее безрадостное, почти мрачное впечатлѣніе.

Барокко проявляется и здѣсь, но фасадъ дворца подчиненъ другимъ законамъ, чѣмъ фасадъ храма. Первый истолкованъ лишь, какъ внѣшнее украшеніе зданія, которому отвѣчаетъ совершенно иное внутреннее убранство: снаружи холодная, нераспологающая къ себѣ торжественность, внутри — пышная, опьяняющая роскошь.

Пришло время, когда всякое благородство стало проявляться на испанскій ладъ: тяжелая чопорность въ обращеніи; выработанная сдержанность вмѣсто естественныхъ выраженій живого чувства; общепринятый, равнодушный тонъ вмѣсто разнообразія индивидуальныхъ оттѣнковъ. [1]). Этими чертами опредѣляется любой аристократическій дворецъ. Образецъ его далъ Ант. да Сангалло, ставшій въ Римѣ знатнымъ господиномъ, — въ стилѣ собственнаго дома (Pal. Sacchetti, табл. 14). Онъ исключилъ все своеобразное, теплое, живое и взялъ, такимъ образомъ, вѣрный тонъ. Всякое болѣе или менѣе свободное проявленіе вкуса скрывается въ глубинѣ дома.

---

[1]) Cp. Ranke, Päpste, 8 Aufl. I. 317.

Исключеніе составляютъ общественныя постройки, какъ папскіе дворцы, неподчиненные свѣтскимъ уставамъ. Они остаются и по внѣшности богатыми и свободными.

Флорентинскій типъ дворца стремится ввысь и требуетъ сухости формъ; ему до конца остается непонятной римская серьезность, чувство спокойнаго величія, широкая и великолѣпная манера.

Равнымъ образомъ очень чуждое барокко явленіе представляютъ собою и веселые, богатые дворцы Генуи, созданія повышенной торжественности и праздничности Галеаццо Алесси. Они чужды и барокко вообще, и Риму въ частности.

2. Римскій дворецъ времени церковной реставраціи представляетъ собою большую, серьезную, благородную постройку [1]).

Стѣны изъ кирпича, равномѣрно, гладко залитыя известковымъ штукомъ. Такія части, какъ углы, карнизы, окна—изъ тесаннаго камня. Эта манера была примѣнена уже къ Pal. di Venezia. Браманте на время отступилъ отъ нея. Затѣмъ она снова пріобрѣтаетъ значеніе благодаря А. да Сангалло. Лучшій образецъ: дворецъ Фарнезе.

Необработанный рустъ перестаетъ быть терпимымъ даже въ нижнемъ этажѣ; пользоваться имъ предоставляется лишь сельской необразованности [2]). Но тонкая кладка тесанныхъ плитъ (по примѣру Cancelleria) не соотвѣтствуютъ барочистому пониманію массы.

Стѣна остается, по возможности, цѣльной и нерасчлененной. Браманте имѣлъ когда-то обыкновеніе заключать окно въ хорошо пригнанную систему пилястръ и карнизовъ, такъ, что каждая часть была на своемъ мѣстѣ вполнѣ обдуманной, заранѣе намѣченной, необходимой и неизмѣнной. Тамъ, гдѣ вертикальные члены казались лишними, благодаря полуколонамъ, потребность въ формахъ удовлетворялась сандрикомъ, обхватывавшимъ окно пониже фронтона, такъ чтобы не

[1]) По выраженію Scamozzi: «Tenghino del grave i palazzi».

[2]) По крайней мѣрѣ, въ Римѣ. Сравните, напротивъ, дворъ Палаццо Питти, работы Амманати, во Флоренціи и дворъ Пеллегрино Тибальди въ Palazzo Arcivescovile въ Миланѣ.



Табл. 14. ДВОРЕЦЪ САККЕТТИ.

нарушилась строгая связь между формами (Рафаэль: pal. dell' Aquila, рис. 1, и pal Pandolfini; Баччіо д' Аньоло: pal. Bartolini; Ант. Дозіо: pal. Lardarel, и др.). Барокко отказывается отъ этого расчлененія. Стѣна у него остается по возможности въ неприкосновенной цѣльности [1]).

Сангалло въ палаццо Фарнезе не думалъ о томъ, чтобы провести подъ оконными коньками плоскіе пояски. Отсутствуютъ также дѣлящія стѣну пилястры и полуколонны, но до извѣстной степени это смягчено оконными колонками. Однако и онѣ исчезаютъ, и ничто не является имъ на смѣну. Смѣлость строителей доходитъ до того, что окна мезониновъ висятъ у нихъ въ воздухѣ (pal. Sacchetti, Сангалло, табл. 14). [2]) и, наконецъ, цѣлые этажи лишаются всякой архитектурной опоры (ранній примѣръ: pal. Ruspoli, Амманати, табл. 5).

Позже барокко снова возвращается къ пилястрамъ (Бернини, pal. Odescalchi, прообразъ всѣхъ позднѣйшихъ построекъ).

Сообразно съ подобнымъ-же пониманіемъ замкнутыхъ въ себѣ массъ опредѣляется и взаимоотношеніе стѣны и проемовъ. Нигдѣ уже не найти широкихъ оконъ ренессанса; они становятся элегантно-стройными, почти сжатыми, и отступаютъ подъ напоромъ стѣнъ. Затѣмъ, этажи столь высоки, что подъ окнами остается широкая, пустая поверхность [3]). Мощное впечатлѣніе производятъ замкнутыя и совершенно нерасчлененныя массы нижнихъ этажей, какъ, напримѣръ, Sapienza (по образцу Vigna di papa Giulio?). О декоративной отдѣлкѣ поверхности нѣтъ и рѣчи.

Эта черта также измѣняется во второй четверти XVII столѣтія.

---

[1]) Характерна нерасчлененность Anguillara (Флоренція), работы Амманати, который, въ общемъ, повторяетъ типъ Lardarel'я.

[2]) Виньола, однако, далъ имъ плоскую скрѣпу, на которую они могли опираться. (pal. Фарнезе, Пьяченца; у Gurlitt'a, рис. 19).

[3]) До чего хотѣли-бы дойти мастера въ этомъ отношеніи, можно судить по идеализированнымъ современнымъ рисункамъ. Я вспоминаю одно изображеніе pal. Salviati въ галлереѣ Доріа, приписываемое Гасп. Пуссену, гдѣ эта часть непомѣрно вытянута вверхъ, вопреки дѣйствительности. Такимъ образомъ достигнуто впечатлѣніе величественности.

3. Горизонтальная композиція. Ширина фасада по отношенію къ высотѣ большею частью очень значительна: пышный, ничѣмъ не стѣсненный просторъ во вкусѣ того времени. Но и при наибольшей ширинѣ (pal. Ruspoli, работы Амманати, о девятнадцати осяхъ) [1]) корпусъ не расчленяется ни помощью выступающихъ узловыхъ флигелей (какъ хотя-бы въ Cancelleria), ни помощью среднихъ выступовъ, — онъ покоится сплошной массой (табл. 5). Palazzo Barberini отвѣчаетъ уже совершенно иной манерѣ воспріятія.

Интересную попытку горизонтальнаго развитія представляетъ собою ритмическое чередованіе оконъ, [2]) примѣненное при сооруженіи задняго фасада Sapienza (можетъ-быть, въ подражаніе Микель-Анджело), [3]) и еще чаще у Джіакомо делла Порта (Pal. Chigi на Piazza Colonna) [4]). Окна толпятся въ живомъ движеніи къ серединѣ зданія; крайнія-же служатъ, благодаря изолированности своего положенія, спокойной исходной точкой (ср. также боковые фасады pal. Ruspoli и pal. d'Este, рис. 15).

4. Въ вертикальной композиціи отказались отъ созданія ряда несвязанныхъ между собою, самостоятельныхъ этажей все возрастающей, по мѣрѣ высоты, легкости, отъ чего весь фасадъ казался составленнымъ изъ равносильныхъ элементовъ. Въ эпоху барокко, наоборотъ, надъ всѣмъ зданіемъ доминируетъ одинъ бель-этажъ; ему подчиняются остальные, и только въ связи съ нимъ пріобрѣтаютъ они смыслъ и значеніе, иными словами—эстетическую цѣнность.

Бель - этажу сообщается такая исключительная обработка, что слѣдующій надъ нимъ теряетъ свою самостоятельность. Это господствующее положеніе выражается въ формахъ и трактовкѣ оконъ: въ нижнемъ этажѣ они строги и сдержаны, наверху очень просты; посрединѣ-же для нихъ прорѣзаны большія отверстія, и украшены они далеко выступающими фронтонами, консолями и подоконниками. Но сила впечатлѣнія достигается

[1]) Рис. у Ферреріо, Palazzi di Roma 1,23.

[2]) Подготовленное подвижной, метрической диспозиціей оконъ бокового фасада палаццо Фарнезе.

[3]) Ферреріо, I, 30, Let. 1.70.

[4]) Ферреріо, II, 14.

главнымъ образомъ импонирующей высотою этажа. Соотвѣтственно его высотѣ и расположенныя внутри залы обширны и роскошны. Такъ-какъ одинъ рядъ оконъ, вдобавокъ едва достигавшихъ середины стѣны, недостаточно освѣщалъ ихъ, пришлось прибѣгнуть ко второму ряду небольшихъ отверстій, придавшихъ снаружи этой части зданія видъ **мезонина**. Случаи, когда полуэтажъ устраивался въ дѣйствительности, бывали, но рѣдко [1]).

Въ эпоху барокко мезонинъ уже не скрывается и не намѣчается только ради декоративныхъ цѣлей, какъ въ пору ренессанса; онъ пріобрѣтаетъ архитектоническое значеніе, и это бываетъ иногда очень цѣнно, такъ-какъ, благодаря мезонину, вертикальное развитіе фасада выигрываетъ въ размашистой ритмичности. Мезонинъ не лежитъ точно посрединѣ, между большими окнами и карнизомъ; онъ тяготѣетъ то къ одной, то къ другой сторонѣ. Необходимо тончайшее чувство пропорцій, чтобы красиво сочетать оконныя отверстія различнаго масштаба. Существуетъ нѣсколько прекрасныхъ образцовъ, гдѣ верхній рядъ оконъ играетъ роль посредствующихъ формъ между главными окнами и мезониномъ, служа, въ качествѣ золотой середины, прекраснымъ завершеніемъ ихъ. Флорентинцы никогда не проявляли склонности къ мезонину. Въ Римѣ онъ исчезъ, чуть-только строители отказались отъ единства фасада и начали вновь сооружать ряды равноцѣнныхъ этажей (pal. Altieri и др.; отдѣльные примѣры можно найти и раньше, напр. pal. Sciarra).

a. Идею единства фасада можно открыть уже въ позднѣйшихъ римскихъ сооруженіяхъ Браманте. Pal. Giraud существенно отличается отъ Cancelleria тѣмъ, что въ немъ выдвинутъ на первый планъ бель-этажъ. Въ то-же время въ нижнемъ этажѣ уничтожены вертикальные швы, благодаря чему онъ пріобрѣтаетъ характеръ цоколя. Опредѣленнѣе Браманте уда-

---

[1]) Обыкновенно отдѣльныя большія помѣщенія Piano nobile занимали часть расположеннаго выше полуэтажа. По свидѣтельству Серліо, зимою являлась нужда въ меньшихъ помѣщеніяхъ, такъ-какъ ихъ легче было отапливать. См. Буркгардтъ, «Ренессансъ», стр. 213.

лось воплотить этотъ стиль въ послѣднемъ періодѣ своего творчества, образцомъ котораго служитъ его собственный домъ [1]): внизу онъ обработанъ, какъ и подобаетъ цоколю, рустомъ, вверху—рядъ сопряженныхъ полуколоннъ.

Слѣдующій шагъ сдѣлалъ Рафаэль (?), придавъ третьему этажу видъ аттика (pal. Vidoni-Caffarelli) [2]). Въ томъ-же родѣ pal. Costa [3]), работы Перуцци. Полуколонны сведены здѣсь къ связкѣ пилястръ [4]).

Единство, котораго достигъ на этомъ пути ренессансъ, не могло удовлетворить чувству формы барокко. Послѣдій не выноситъ дѣленія корпуса на опредѣленно обособленные элементы: онъ понимаетъ фасадъ, какъ единую большую массу. Поэтому барокко избѣгаетъ рѣзко разграничивающихъ элементовъ зданія, карнизовъ и контрастирующей отдѣлки стѣнъ, равно какъ и опредѣленнаго ордера пилястръ и полуколоннъ. Произнести рѣшительное слово барокко предоставилъ не опредѣленнымъ частнымъ формамъ, а взаимоотношенію массъ.

b. A. да Сангалло въ pal. Farnese далъ-бы первый значительный образчикъ подобнаго толкованія фасада (безъ мезонина), если-бы Микель-Анджело не измѣнилъ въ послѣднюю минуту очертаній его произведенія. Конечно, не къ пользѣ послѣдняго. Когда вѣнечный карнизъ [5]) былъ поднятъ болѣе, чѣмъ на два метра, окна оказались внѣ всякихъ пропорцій: они, рѣшительно, слишкомъ малы [6]). Антоніо хотѣлъ возвести вѣнчающій карнизъ сейчасъ-же надъ фронтономъ верхняго ряда оконъ,—такъ, чтобы за бель-этажемъ, съ высокимъ полемъ его стѣнъ, было сохранено все его значеніе, которое теперь вполнѣ обез-

---

[1]) См. выше стр. 4, примѣч. 3.

[2]) Рис. см. у Letar. III, 267. Вертикальные швы уничтожены также въ цоколѣ, отдѣланномъ рустомъ. Теперешнюю форму аттика, во всякомъ случаѣ, нельзя поставить на счетъ Рафаэлю. Вообще, имѣлъ-ли онъ намѣреніе создать форму аттика?

[3]) Letar. I, 43.

[4]) Безъ руста: маленькій pal. Spada, via Capo di Ferro (Letar. I, 20, Peyer-Jmhof, 18) и дворецъ Виньолы у Piazza Navona (Letar. I, 37) Джіуліо Романо не далось разрѣшеніе этой проблемы. Его слабое мѣсто—пропорціи.

[5]) Letarouilly, текстъ, стр. 289.

[6] Cicerone II, 1, стр. 285.

цѣнено благодаря повторенію (болѣе блѣдному) того-же мотива во второмъ этажѣ.

Впрочемъ, замыселъ его не погибъ; онъ нашелъ свое мѣсто въ строительномъ духѣ барокко и былъ возстановленъ послѣднимъ въ правахъ: полстолѣтія спустя онъ проявился — правда, не въ слишкомъ счастливой формѣ — въ Латеранскомъ дворцѣ Доменико Фонтаны [1]).

c. Примѣръ фасада съ мезониномъ надъ окнами бель-этажа, въ вышеописанномъ родѣ, данъ уже ренессансомъ: раньше всего pal. dell'Aquilla Рафаэля (рис. 1) [2]). Вполнѣ чужды барокко только арки нижняго этажа. Затѣмъ pal. Niccolini работы Сансовино [3]). Здѣсь можно ясно установить, что духъ барокко обнаруживается позже не въ созданіи новой системы, но въ обработкѣ даннаго, главнымъ образомъ, въ трактовкѣ отношеній стѣнныхъ отверстій къ стѣнѣ, оконъ ко всему этажу и этажей между собою. Съ этого времени исчезаютъ лавки, помѣщавшіяся раньше въ первомъ этажѣ. Pal. Angelo Massimi [4]), работы Перуцци (?), возлѣ Massimi alle Colonne, уже разсчитанъ на вліяніе массы и очень сдержанъ по выраженію. Pal. Sacchetti работы Сангалло (табл. 14) [5]) (1543). Его собственный домъ цѣненъ, какъ выраженіе индивидуальныхъ убѣжденій. Здѣсь производятъ еще непріятное впечатлѣніе большія окна нижняго этажа. Ясно выраженная «finestra terrena», которую такъ любили во Флоренціи, не отвѣчаетъ цоколевидному характеру этого этажа.

Очень значителенъ pal. Farnese [6]) Виньолы въ Пьяченцѣ (начатъ въ 1560): пять его этажей обработаны такимъ образомъ, что для взора существуетъ только главный этажъ. Нѣтъ и слѣда вертикальнаго члененія, и масса фасада производитъ

[1]) Ferrerio I 10. Let. II 229.

[2]) См. выше стр. 5, примѣч. 2. Реставрація у Let. III 346. — Geymüller, Rafaello f. 30, 31. Здѣсь яснѣе, чѣмъ въ реставраціи Letarouilly, выступаютъ черты, свойственныя ренессансу. Значительнѣе арки внизу, главный этажъ не такъ подавляетъ, вѣнчающій карнизъ опредѣленнѣе выраженъ.

[3]) Let. I. 14.

[4]) Тамъ-же III. 299.

[5]) Let. I. 93.

[6]) Gurlitt, рис. 19, не вполнѣ точенъ въ пропорціяхъ.

мощное впечатлѣніе. Четырехугольные, болонскіе, мезонины держатся пока на собственныхъ (подчиненныхъ) скрѣпахъ. Въ пропорціяхъ нельзя не замѣтить доли робости. Свойственное римскимъ постройкамъ величіе еще отсутствуетъ.

Ученикъ Виньолы, Джіакомо делла Порта, сдѣлалъ какъ въ церковной, такъ и въ свѣтской архитектурѣ, рѣшительные шаги, желая придать свойственную барокко массивность дворцовой и движеніе—всякой вообще композиціи. Pal. Paluzzi, pal. Boadile и безымянный, нынѣ снесенный, дворецъ на Via del Gesù [1]) все еще тѣсны и соразмѣрны; но затѣмъ формы становятся полнѣе, а пропорціи—напряженнѣе, какъ это и подобаетъ барокко: pal. Chigi [2]), pal. d'Este (рис. 15) [3]) и pal. Serlupi (незаконченный).

5. Формы членения. Цоколь. Въ Cancelleria цоколь занималъ четверть высоты нижняго этажа, въ Pal. Farnese онъ уже гораздо ниже, въ видѣ уступа; впослѣдствіи его почти не выдѣляютъ. Удовлетворяются небольшими, поставленными ребромъ плитами: мѣсто цоколя заступаетъ нижній этажъ, какъ цѣлое.

Фризъ обезцвѣченъ до степени простыхъ тягъ. Онѣ не должны слишкомъ явно нарушать цѣльность стѣны. Въ переходное время излюбленными были валики съ меандромъ, подъ ними проходилъ орнаментированный фризъ. Прежде пилястры снабжались полнымъ антаблементомъ; Флоренція еще долго придерживается этихъ формъ, особенно въ отношеніи угловыхъ пилястръ.

Въ Римѣ углы зданія или вовсе не отмѣчались (рѣдко), или обкладывались бордюрнымъ камнемъ неодинаковаго размѣра, что давало безпокойно подвижную, ограничивающую линію. Сангалло первоначально проэктировалъ угловыя пилястры и для Pal. Farnese, но онѣ были замѣнены лизенами, обработанными рустомъ. Послѣднимъ примѣромъ подобной формы въ Римѣ

---

[1]) Авторство не вездѣ твердо установлено. Рисунки: pal. Paluzzi у Ferrerio, II. 39 и Gurlitt, фиг. 30; pal. Boadile у Let. I. 52, pal. на via del Gesù у Ferrerio, II. 52.

[2]) Ferrerio, II. 14.

[3]) Ferrerio, II. 20.

можно счесть виллу папы Юлія, гдѣ эта форма объясняется вліяніемъ болонскихъ архитекторовъ. Этотъ мотивъ противорѣчитъ массивности барокко.

Карнизъ долженъ выдаваться лишь немного, такъ-какъ верхній этажъ слишкомъ незначительныхъ размѣровъ. Опытъ Микель-Анджело въ Pal. Farnese не вызвалъ подражаній, несмотря

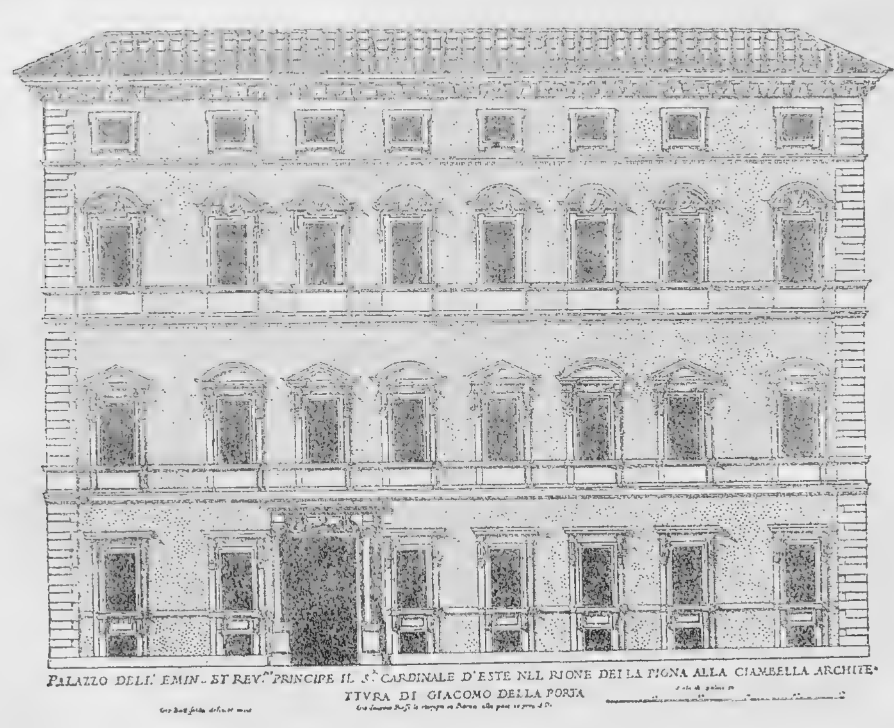


Рис. 15. Pal. d'Este (по Falda).

на удивленіе современниковъ. Формы частностей неустойчивы. Во Флоренціи придерживаются выступающей впередъ стропильной крыши.

Фризъ подъ вѣнчающимъ карнизомъ, который, напримѣръ, у Рафаэля, въ Pal. Pandolfini, принялъ видъ прекрасной, широкой, свободной отъ орнамента скрѣпы, часто остается неиспользованнымъ у римскаго барокко. Мотивъ этотъ слишкомъ спокоенъ. Но тамъ, гдѣ фризъ сохраненъ, онъ дѣлается очень

узкимъ; иногда снабжается орнаментомъ: такъ въ Pal. Farnese и (узкій) въ Латеранѣ.

6. Окна. Окна перестаютъ претендовать на самостоятельность; имъ не придается болѣе форма нишъ, какъ-бы отдѣльнаго домика, выступающаго наружу своими собственными полуколоннами или пилястрами и фронтонами [1]); барокко не выноситъ подобной свободы, подобнаго самостоятельнаго бытія. Простая полоса, часто усложненная нѣсколькими уступами, замѣнила пилястру или полуколонну: конекъ держится на стоячихъ кронштейнахъ, сливающихся съ поясомъ, который бѣжитъ по стѣнѣ вдоль окна.

Таковъ основной типъ окна барокко. Форму его можно найти уже въ античномъ искусствѣ: Сангалло и Микель-Анджело вновь возродили ее. Раньше всего въ Pal. Riccardi (Medici), во Флоренціи [2]), затѣмъ въ надгробной капеллѣ въ S. Lorenzo и въ обоихъ этажахъ, во дворѣ Pal. Farnese. Кромѣ того, очень рано у Перуцци, въ pal Linotte [3]) и (безъ пояса) въ Pal. Costa.

Фронтонъ безъ консолей даютъ окна дома Браманте.

Позднѣйшіе архитекторы добиваются бо́льшаго богатства формъ удвоеніемъ консолей такимъ образомъ, чтобы одинъ изъ нихъ былъ устремленъ впередъ, а другой—въ сторону (Дж. делла Порта, Pal. d'Este, рис. 15), сѣченіемъ основанія фронтона и помощью разбѣговъ съ триглифными колодками надъ краемъ окна, и т. д.

Въ общемъ, архитекторы очень экономятъ съ фронтономъ, часто его замѣняютъ простой горизонтальной кровлей (съ консолями или безъ нихъ). Въ большинствѣ случаевъ фронтонъ остается только у оконъ бель-этажа. Въ такомъ случаѣ окна нижняго этажа снабжаются упомянутой обыкновенной кровлей, верхнія-же лишь обрамляются поясомъ самаго строгаго стиля.

---

[1]) Флоренція никогда не отказывалась отъ самостоятельныхъ формъ окна. Амманати—единственный архитекторъ, пытавшійся ввести эти новшества во Флоренціи послѣ своего пребыванія въ Римѣ; но при сооруженіи Pal. Pitti онъ все-же вынужденъ былъ приспособиться къ старымъ формамъ.

[2]) Рисунки у Буркгардта, Renais., рис. 16; Vasari, VII 191: (Michelangelo) fece per il palazzo de'Medici un modello delle finestre inginócchiate a quelle stanze che sono sul canto, и т. д.

[3]) Въ новѣйшее время приписывается также Сангалло.

мѣняются также и формы нижней части оконнаго проема. Раньше каждое окно имѣло свое собственное подоконье. Теперь имъ снабжаются, какъ признакомъ относительной самостоятельности, лишь избранныя, особо значительныя отверстія обыкновенно-же окно прилегаетъ непосредственно къ карнизу или къ тонкому пояску [1]). Въ верхнемъ этажѣ эта форма проводится неизмѣнно.

При всей сдержанности дворцовой архитектуры въ ней все-же не можетъ не сказаться склонность барокко къ подчеркиванью верхнихъ частей. Горизонтальная, выступающая впередъ кровля, конечно, простой мотивъ, но при сильно выраженной пластичности она даетъ очень энергичный очеркъ тѣней, односторонне подчеркивая, такимъ образомъ, вѣнчающія окно части. Еще яснѣе выражено это стремленіе ввысь въ архитектурѣ фронтона. Вся пластическая сила его перенесена вверхъ. Сопоставьте это съ совершенно, напротивъ, равномѣрнымъ расчлененімъ оконъ Cancelleria. Уже въ формахъ Pal. Giraud можно прослѣдить симптомы перерожденія стиля: оконныя пилястры лишены рамы, всѣ декоративныя украшенія сдвинуты къ пазухѣ арки.

7. Ворота. Форма воротъ барокко внѣшне обусловлена необходимостью дать высокое и просторное отверстіе для въѣзда. О томъ, какъ усилилась ѣзда въ то время ср. Ricci, Storia dell'arch. III, 45 [2]). Внѣшній поводъ совпалъ съ намѣреніями барокко въ его позднѣйшихъ проявленіяхъ. Ворота стали самою нарядною частью фасада. Они достигли послѣдняго совершенства въ тѣхъ зданіяхъ, гдѣ ихъ доводили до высоты главнаго этажа и увѣнчивали балкономъ; разрѣшался этотъ мотивъ въ богатомъ среднемъ окнѣ съ гербовыми щитами и тому подобными украшеніями.

Ранніе образцы роскошныхъ воротъ съ колоннами и боковыми полупилястрами встрѣчаются у Сангалло, Pal. Palma, и

---

[1]) Однако, это не повлекло за собою заключительнаго поворота наружу по горизонтальной, у внутренняго профиля рамы, какъ то было въ пору ренессанса.

[2]) Въ виду усилившагося обращенія экипажей, потребовалось расширеніе улицъ, что, естественно, должно было очень сильно повліять на формы фасада

въ Cancelleria. Въ Pal. Farnese ворота обработаны рустомъ, очень выдержанны. Окна и гербы надъ воротами работы Микель-Анджелло. Первый примѣръ столь цѣльнаго сооруженія. Пора строгаго барокко не дала ничего помпезнаго; все, что встрѣчается въ этомъ родѣ, привнесено позднѣйшими архитекторами. Особенно рѣдки въ первомъ періодѣ стиля выступающія впередъ колонны.

Впечатлѣніе импозантности пытаются усилить благородными подготовительными мотивами: располагаютъ, напримѣръ, зданія на высокихъ мѣстахъ и т. п. [1]).

8. Дворъ. Духъ ренессанса, быть-можетъ, нигдѣ не достигъ такой чистоты выраженія, какъ въ легкихъ и свободныхъ колоннадахъ дворовъ и въ формахъ двориковъ. Несравненный римскій образецъ—Cancelleria. Онъ не вызвалъ особыхъ подражаній. Если и встрѣтишь гдѣ-либо портикъ съ колоннами, то эти находки всегда принадлежатъ верхнеитальянскимъ мастерамъ. Римская gravitas требуетъ столбовъ. О дворахъ со столбами сказано очень удачно, что они построены «alla Romana». Дворы барокко сооружаются лишь при зданіяхъ крупныхъ пропорцій; при сооруженіи частныхъ дворцовъ небольшихъ размѣровъ они теряютъ значеніе мѣста, гдѣ можно принимать людей и встрѣчаться съ ними.

Нѣкоторые изъ большихъ дворовъ достигаютъ необыкновеннаго эффекта благодаря размѣрамъ и тяжелой массивности.

Первый значительный образецъ: дворъ Pal. Farnese (табл. 3). Двухэтажныя столбовыя аркады съ полуколоннами; надъ ними третій этажъ съ рядомъ пилястръ. Первые два этажа принадлежатъ Антоніо да Сангалло; когда это сооруженіе перешло къ Микель-Анджело, оставалось закончить верхніе своды; онъ закрылъ аркады съ двухъ сторонъ стѣнами [2]). Третій этажъ, по проэкту Сангалло, тоже долженъ былъ быть закрытымъ, но Микель-Анджело не считался съ его планами: онъ придалъ

---

[1]) Scamozzi (Arch. I, 241) требуетъ свободнаго пространства для сооруженія дворцовъ затѣмъ, чтобы кортежу можно было при въѣздѣ развернуться.

[2]) Стѣны со стороны фасада и на противоположной сторонѣ были задуманы позже.

этому этажу большую высоту (соотвѣтственно измѣненному фасаду), расчленилъ его связками пилястръ, прибавилъ безпокойныя окна, напоминающія формы Лауренціаны, и живой, составленный изъ небольшихъ частей, карнизъ, и противопоставилъ все это, какъ контрастъ, тяжелой серьезности нижней части зданія. Но какая противоположность стройной гибкости Cancelleria!

Разница не въ однихъ только столбахъ. Римъ обладаетъ дворомъ со столбами и полуколоннами (Pal. di Venezia, изъ поры ранняго ренессанса), архитектура котораго носитъ самый радостный характеръ. Двѣ свѣтлыхъ галлереи высятся другъ надъ другомъ; пропорціи легки и изящны; колонны на высокихъ цоколяхъ, антаблементъ и карнизъ свободны отъ всего подавляющаго. И наоборотъ: тѣ-же элементы соединены въ Pal. Farnese съ противоположною цѣлью — породить серьезное и тяжелое впечатлѣніе.

Дворъ pal. Farnese Виньолы, въ Пьяченцѣ, остался незаконченнымъ и теперь отчасти застроенъ. Проэктировались два ряда аркадъ; пролеты предполагалось раздѣлить широкими массами стѣнъ; углы двора—закругленные, съ нишами, одна надъ другою. Съ одной стороны двора—колоссальная экседра, заключавшая въ себѣ предоставленную зрителямъ часть театра. Все, что сохранилось отъ этого сооруженія, закончено лишь вчернѣ. Но замыселъ — вызвать впечатлѣніе контрастомъ къ фасаду, тѣмъ не менѣе, ясенъ. Пять этажей наружнаго фасада сведены здѣсь къ двумъ колоссальныхъ пропорцій [1]).

На ту-же идею мы наталкиваемся во вполнѣ законченномъ замкѣ Caprarola работы Виньолы. Снаружи — пятиугольникъ, внутри кругъ; снаружи — четыре ряда оконъ; внутри — только двѣ галлереи, соотвѣтствующія двумъ (нижнимъ) этажамъ, господствующимъ надъ фасадомъ. Все остальное отступаетъ на второй планъ и не можетъ быть разсмотрѣно зрителемъ, стоящимъ во дворѣ. Перуцци, который тоже набросалъ планъ для Caprarola, предполагалъ пятиугольный дворъ со столбами. Виньола-же даетъ не отдѣльные столбы, а стѣну, въ которой

[1]) Реставрація двора: Willich, Barozzi da Vignola, Strassburg, 1906, стр. 119.

пробиты дуговыя отверстія, расположенныя на опредѣленныхъ разстояніяхъ. Внизу — рустъ на подобіе цоколя, вверху, между арками — парныя полуколонны. Цѣлое исполнено поистинѣ великолѣпной серьезности.

Позднѣйшіе римскіе дворы со столбами, Sapienza Порты, Collegio Romano Амманати и Quirinal Маскерино, носятъ характеръ общей холодной величавости. Пилястры вмѣсто полуколоннъ; расположеніе деталей вокругъ центра уступаетъ мѣсто продольному расположенію.

Форма двора частныхъ палаццо перестаетъ быть симметричной. Пространство не должно казаться замкнутымъ. Дворъ перестаетъ быть самостоятельной, имѣющей собственныя права индивидуальностью: о немъ заботятся лишь постольку, поскольку онъ можетъ произвести впечатлѣніе на входящаго въ домъ человѣка. Такимъ образомъ, по мѣрѣ того, какъ дворъ теряетъ характеръ, такъ сказать, «жилого» мѣста, все яснѣе проявляются намѣренія строителя не ограничивать взоръ симметрическими формами, а увлекать его болѣе или менѣе широкой перспективой.

Переходъ отъ замкнутаго центральнаго въ планѣ двора къ продолговатому проявляется въ слѣдующихъ пунктахъ.

1. Боковыя части остаются въ пренебреженіи, и все вниманіе обращено на задній, а иногда и на передній планъ двора.

2. Обычно находящійся во дворѣ колодецъ располагается не по срединѣ двора, а въ стѣнной нишѣ.

3. Глазу предоставляется возможность охватить то, что находится у противоположнаго края двора, и, такимъ образомъ, фантазія возбуждается перспективой.

Умѣстно сравнить живописность двухъ, слѣдующихъ другъ за другомъ, дворовъ Перуцци въ Pal. Massimi alle Colonne. Затѣмъ въ Pal. Sacchetti: видъ на садъ и открытую loggia. Въ болѣе величественномъ стилѣ задумана Микель-Анджело перспектива для Pal. Farnese, съ садомъ и фарнезскимъ быкомъ въ качествѣ фигуры для колодца. На второмъ планѣ предполагался мостъ черезъ Тибръ, къ помѣстьямъ Фернезе,

по ту сторону рѣки [1]) (въ первомъ проэктѣ Сангалло также предполагался открытый видъ на нишу въ задней части сада).

Гдѣ нельзя было похвалиться перспективой, архитекторы стремились помощью роскошныхъ украшеній создать иллюзію, будто за ними скрывается входъ къ чему-то совершенно новому и еще болѣе значительному.

Достойный вниманія примѣръ подобной страсти расширять перспективу безконечно даетъ колоннада лѣвой стороны двора Pal. Spada. Она расположена такимъ образомъ, что кажется, будто заглядываешь въ глубокій пролетъ (работы Борромини).

При болѣе ограниченныхъ средствахъ удовлетворялись, особенно въ Верхней Италіи, просто написанными перспективами садовъ.

Съ дальнѣйшимъ развитіемъ стиля созданіе контрастовъ между сдержаннымъ фасадомъ и полнотой радостной, бьющей черезъ край роскоши слѣдующаго за нимъ двора стало излюбленнымъ пріемомъ.

Значительный примѣръ: Pal. Mattei di Giove работы Мадерны [2]). На заднемъ планѣ рядъ изъ трехъ великолѣпныхъ арокъ, увѣнчанныхъ балюстрадой и статуями: по замыслу онѣ должны быть преддверіемъ сада. Боковыя стѣны двора украшены вертикальными поясами и разнообразными рельефами (въ противоположность совершенно свободному отъ украшеній фасаду, гдѣ безусловно господствуетъ горизонтальная линія). Стѣна дома такъ-же роскошна; она открывается со стороны двора двумя этажами аркадъ. Еще болѣе богатый проэктъ: Pal. Dezza (Боргезе) 1590, работы Март. Лунги. Въ немъ веселая, воздушная галлерея отдѣляетъ дворъ отъ садика.

9. Лѣстницы. Удобная, широкая, залитая свѣтомъ лѣстница была гордостью аристократическаго дома. Вазари. Introduzione: «vogliono le scale in ogni sua parte avere del magnifico, attesochè molti veggiono le scale e non il rimanente della casa».

---

1) Vasari. VII, 224: «A una occhiata il cortile, la fonte (фарнезскій быкъ), strada Julia ed il ponte e la bellezza dell'altro giardino fino all'altra porta etc.

2) Letar. I, 108.

Римляне никогда не подражали расточительности генуэзцевъ, сооружавшихъ свои лѣстницы съ развѣтвленіями и площадками, съ которыхъ открывался видъ на дворики, лежащіе ниже и выше. Вестибюль у нихъ—простой сводчатый ходъ, ведущій къ галлереѣ двора. Однимъ концомъ эта галлерея открывается на лѣстницу. Сама лѣстница имѣетъ только одинъ короткій подъемъ и заключена въ стѣнахъ (свободное среднее пространство—мотивъ позднѣйшаго происхожденія).

Обыкновенно бывалъ только одинъ поворотъ; позже, въ болѣе богатыхъ образцахъ—и два и три. Площадки, гдѣ это возможно, имѣли собственный источникъ свѣта. Но наилучшихъ результатовъ удалось добиться тамъ, гдѣ давался спокойный подъемъ и великолѣпный просторъ лишеннаго всякихъ украшеній, сводчатаго корридора. Даже въ зданіи столь изящныхъ очертаній, какъ Фарнезина, ступени еще слишкомъ круты, ходы узки. Лѣстницы Сангалло въ Pal. Farnese—первая, вполнѣ удовлетворяющая современнымъ требованіямъ: ступени очень широки и низки, съ легкимъ наклономъ (рис. 16), подъемъ обладаетъ той «dolcezza», которая Вазари представлялась идеаломъ. Ему самому не удалось достигнуть этого идеала. Я думаю, что въ противоположности лѣстницъ Pal. Farnese лѣстницамъ Уффици, во Флоренціи, сказалась совершенная противоположность между солидной, спокойной сущностью римлянъ и болѣе сухимъ и суровымъ характеромъ флорентинцевъ. Если римская трактовка формъ пріобрѣтаетъ черты тяжести и расплывчатости, то причина этого явленія въ природѣ барокко. Dolcezza была преувеличена, и формы проиграли въ смыслѣ удобства.

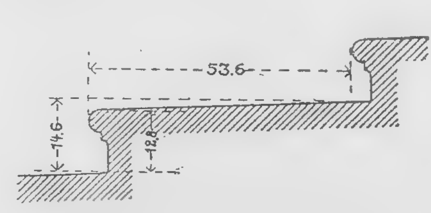


Рис. 16. Pal. Farnese: Ступень.

10. Внутреннія помѣщенія. Заламъ дворца въ стилѣ барокко свойственны тѣ-же пропорціи, что и указанныя при анализѣ церковнаго interieur'а. Основное намѣреніе: возможно большая высота и просторъ. Внутреннія пространства дворцовъ барокко не могутъ быть заполнены, заняты его обитателями;

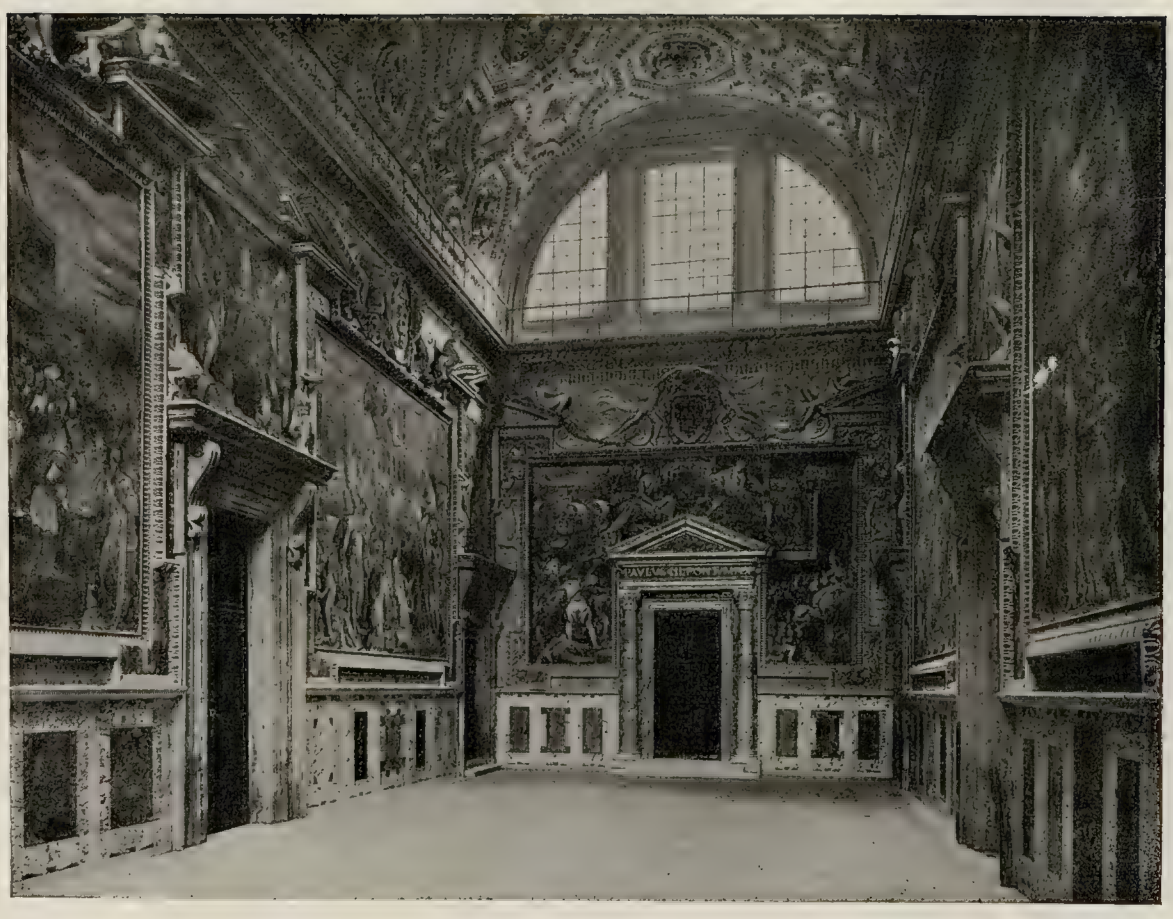
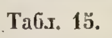


Табл. 15. ЗАЛА REGIA ВЪ ВАТИКАНѢ.





они не отражаютъ настроеній, въ чемъ, главнымъ образомъ, заключалось очарованіе покоевъ ренессанса; пропорціи помѣщеній барокко подавляюще огромны.

Потолокъ обыкновенно плоскій, деревянный, пластика орнамента пухлая, композиція безпокойная (скудное пользованіе красками; употреблялись синяя и красная и немного золота). Первые опыты у Перуцци: Pal. Massimi alle Colonne впадаетъ уже кое-въ чемъ въ преувеличенія: полнота формъ чрезмѣрна. Затѣмъ Ант. да Сангалло: Pal. Farnese и Sala Regia въ Ватиканѣ (Stuck. табл. 15)—тяжелы и безпокойны. Лучшій образецъ: sala Regia въ Квириналѣ, работы Мадерны.

Наряду съ плоскимъ потолкомъ встрѣчается и корытообразный (лотковый) сводъ: живописью покрывается сначала только плафонъ, затѣмъ она все болѣе и болѣе расплывается по всему потолку. Въ позднѣйшемъ періодѣ эта форма принята, какъ обычная (прежде она употреблялась только для продолговатыхъ въ планѣ помѣщеній).

Чтобы дать иллюзію широкой перспективы, стѣны покрываются живописью, изображающей архитектурныя формы [1]). Отличный примѣръ этого рода даетъ Перуцци въ верхней залѣ Фарнезины [2]); затѣмъ у Виньолы-Caprarola, и у др. Но болѣе частой формой стѣнной декораціи ранняго барокко слѣдуетъ считать данную Мадерной въ типической формѣ, въ Sala Regia Квиринала. Нижнія части стѣнъ прикрыты гобеленами; за ними слѣдуетъ пустой фризъ, и, наконецъ, сильно выраженный карнизъ заключаетъ этотъ рядъ. Онъ занимаетъ немного болѣе половины стѣны. Остальную ея поверхность вплоть до потолка заполняетъ непрерывной массой живопись al fresco. Впечатлѣніе тяжести до послѣдней степени усилено подобнымъ дѣленіемъ стѣнной поверхности [3]).

---

[1]) Vas. VII, 108.

[2]) Иллюзорное увеличеніе пространства входило, очевидно, въ намѣреніе Содомы, когда онъ писалъ Роксану. Картина лишена рамы, даже перилъ внизу, непосредственно касается пола. Границей служитъ лишь балюстрада. Впечатлѣніе очень неприятное.

[3]) Какъ въ церквахъ, такъ и здѣсь, пространство въ цѣломъ остается темнѣе, чѣмъ въ пору ренессанса.

Гобелены замѣнены иногда обыкновенной панелью. Впечатлѣніе рѣшительно опредѣляется отсутствіемъ цоколя (обноса) и пилястръ, которыя въ пору ренессанса пріятно расчленяли стѣну.

Интересное новшество—«самою важною, роскошною частью дворца является не большой, приблизительно квадратный залъ посрединѣ дворца, а узкое длинное помѣщеніе» [1]), называемое «la Galleria». Такимъ образомъ, и здѣсь передъ нами центральное расположеніе переходитъ въ продольное. Галлерея pal. Farnese (Виньолы?); затѣмъ—еще уже—галлереи въ Pal. Doria и Pal. Colonna. Само собою разумѣется, въ Италіи эти формы произошли отъ loggia, что можно ясно прослѣдить по образцамъ Caprarola и Pal. Farnese. Лоджіи, вѣроятно, изъ подражанія французской модѣ, были дополнены оконными стеклами; ихъ обширные пролеты отчасти заложены. Затѣмъ ихъ назвали галлереями. Когда Скамоцци [2]) предполагаетъ, что это слово произошло, быть-можетъ, отъ слова «Галлія», я не могу назвать его догадку иначе, какъ плохой этимологіей. Однако, французское вліяніе очень вѣроятно (См. Serlio VII, стр. 56: «un luogo da passegiare, che in Francia si dice galleria»).

---

[1]) Burkhardt, Cicerone, II, 1, стр. 365.
[2]) Arch. I, 305.

ГЛАВА III.

Виллы и сады.

1. Со времени ранняго ренессанса Италія обладаетъ виллами двоякаго рода: собственно вилла — сельская — обширное поселеніе съ экономіей и такимъ складомъ хозяйства, который допускаетъ продолжительное пребываніе хозяина со всѣмъ его штатомъ, и villa suburbana, меньшая по размѣрамъ, пригородная вилла, служащая лишь для кратковременныхъ посѣщеній весело настроеннымъ обществомъ [1]). Ея главное назначеніе—быть мѣстомъ недолгаго, красиваго, полнаго наслажденій пребыванія, свободнаго отъ городской связанности. Отсюда ея архитектоническая трактовка, возможная легкость и свобода ея формъ: открытыя галлереи, расчлененность плана, очень часто—забвеніе всякой симметріи. Внутри рядъ свѣтлыхъ, удобныхъ покоевъ. «Все проницаемо для взора, все полно воздуха и свѣта» (J. Burkhardt). [2]) Совершеннѣйшій образецъ городской виллы въ стилѣ ренессанса: villa Farnesina.

2. Барокко даже въ посвященныхъ радостямъ жизни виллахъ не разстается со своею серьозностью. Его массивность обязательна и здѣсь. Въ то-же время фронтъ и задняя сторона виллы очень характерно противорѣчатъ другъ другу: съ фронта — отпугивающая сдержанность; позади-же, гдѣ люди «дома», «у себя», — безудержно развертывающаяся роскошь. Разсмотримъ сначала городскую вилу (villa suburbana).

Уже villa Madama, въ перестроенномъ своемъ видѣ, обнаруживаетъ черты массивности и серьозности. Излучающее радость созданіе Рафаэля превратилось, по волѣ Джіуліо Романо,

---

1) Теоретическое разграниченіе уже у Альберти. Ср. Burkhardt, Ren. стр. 247.

2) Tota aedium facies atque congressio penitus sit illustris atque admodum perspicua.—Arrideant omnia adventu hospitis atuqe congratulentur. Alberti, lib IX.

въ нѣчто мрачное и грандіозное [1]). Впечатлѣніе опредѣляется замкнутыми полями стѣнъ. Villa Lante на Gianicolo, работы того-же Джіуліо Романо, принадлежитъ раннему періоду. Она тоже лишена прежней жизнерадостности; диспозиція оконъ безпокойна, отвѣчаетъ духу барокко. Villa del Papa Giulio нарушаетъ всѣ нормы, и врядъ-ли стоитъ ея здѣсь касаться. Замѣтно, что на ней отразились вкусы самыхъ разнообразныхъ людей. Цѣлому недостаетъ опредѣленно выраженнаго характера.

Первый значительный примѣръ: villa Medici работы Аннибале (Нанни) Липпи (рис. 17) [2]). Замкнутый фасадъ городского дворца принятъ здѣсь и для виллы. Бель-этажъ съ мезониномъ; пилястры отсутствуютъ; окна безъ украшеній; противоположность между лицевой и садовой сторонами проведена чрезвычайно энергично; задній фасадъ блещетъ богатствомъ; боковыя части выступаютъ впередъ; башенки; открытыя колоннады со средней возвышенной аркой. Стѣна украшена нишами, рельефами, карнизами и медальонами, частью прикрывающими другъ друга. Детали, по мѣрѣ приближенія къ серединѣ, становятся богаче, крайнія-же ниши пустыя.

Казино при villa Borghese (табл. 16) работы Вазанціо — типичная для барокко постройка. Здѣсь, строго говоря, отсутствуетъ лицевой фасадъ, такъ-какъ зданіе со всѣхъ сторонъ окружено паркомъ, но разница между переднимъ и заднимъ фасадами выдержана очень опредѣленно. Мотивъ стѣны съ украшеніями — лишь на лицевой сторонѣ, и то подъ прикрытіемъ выступающихъ боковыхъ частей. Однако, боковыя части не свободны и не самостоятельны, какъ хотя-бы у Фарнезины; онѣ тонутъ въ общей массѣ. Лизены вмѣсто пилястръ; лоджіи раздавлены высокимъ аттикомъ; стѣны недостаточно расчленены; во всемъ — симптомы вкуса, стремящагося къ массивности и тяжести. И, быть-можетъ, именно сопоставленіе этого зданія съ

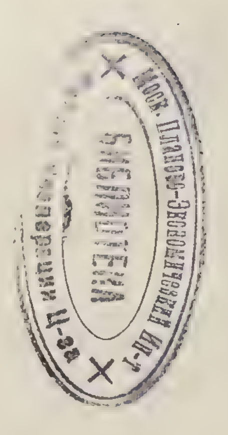
---

[1]) Ср. много разъ упомянутое произведеніе Geymüller'a, Raffaello studiato come architetto.

[2]) Рис. у Ferrerio I, 13.—Монографія Baltard'a, Paris. fol. Большую часть изображенныхъ здѣсь и ниже виллъ можно найти у Percier et Lafontaine, Choix des plus belles maisons de plaisance de Rome etc. Paris 1809. fol. Затѣмъ разъ навсегда слѣдуетъ указать извѣстныя коллекціи гравюръ Rossi и Falda, носящія различныя имена.



Табл. 16. VILLA BORGHESE.





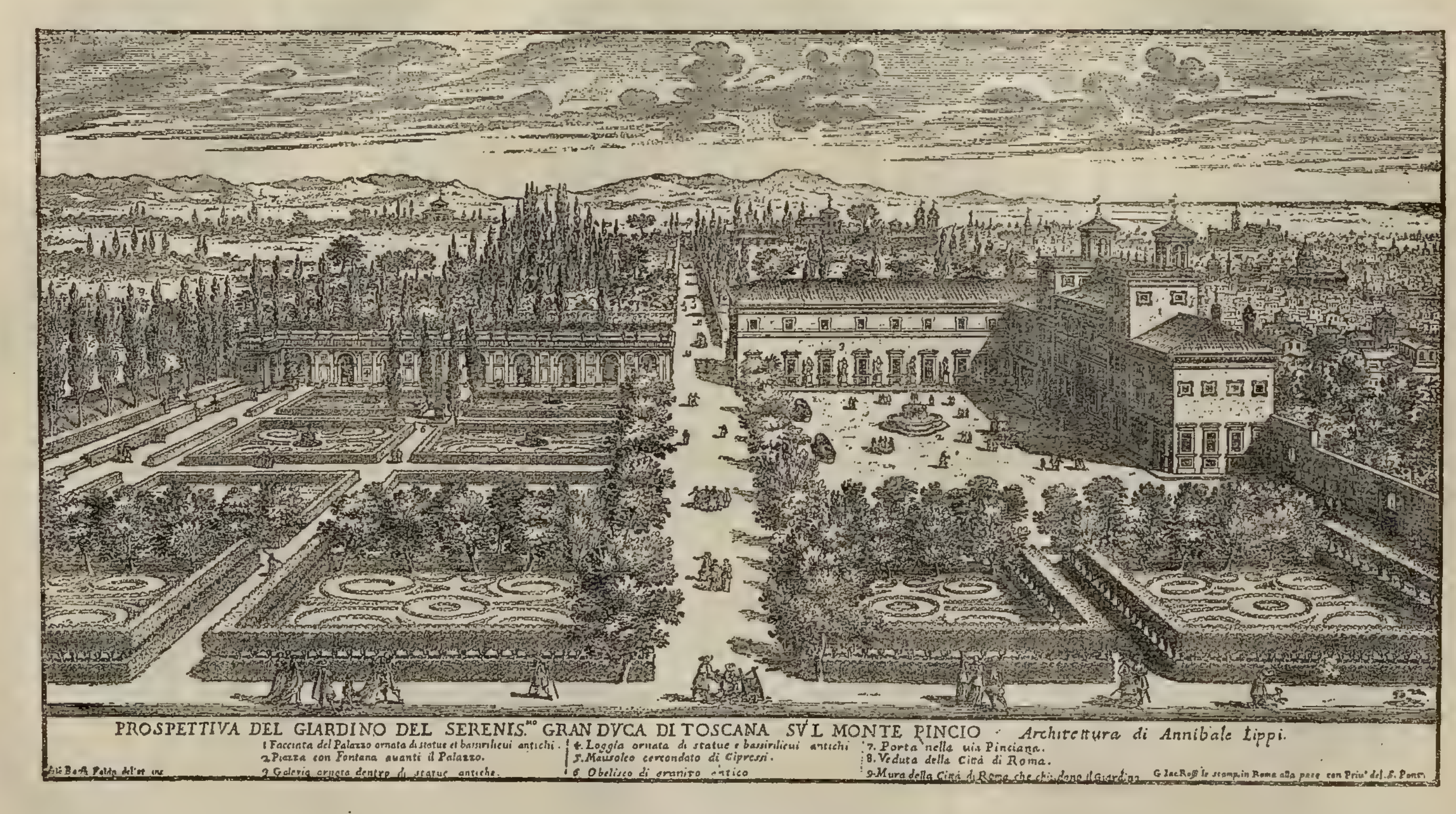


Рис. 17. ВИЛЛА МЕДИЧИ (по Falda).

Фарнезиной покажетъ наиболѣе отчетливо, какая перемѣна произошла въ духѣ искусства: съ одной стороны, доведенное до высшаго совершенства расчлененіе и разработка корпуса, съ другой-же — подчиненіе массѣ и, какъ слѣдствіе, впечатлѣніе недостаточной эластичности.

Затѣмъ на архитектурѣ виллъ отражается потребность въ большомъ числѣ комнатъ; свита стала многочисленнѣе; утрачено умѣнье наслаждаться бытіемъ въ красивой его простотѣ; наслажденіе стало невозможно безъ сложныхъ приготовленій и сборовъ.

Villa Negroni, сооруженная Д. Фонтаной для Сикста V въ бытность его кардиналомъ, лишена характерныхъ чертъ барокко; украшена пилястрами. Скорѣе дворецъ, чѣмъ вилла. Villa Mattei стоитъ, равнымъ образомъ, внѣ пути римскаго развитія; построена сициліанцемъ Дж. дель Дука. Villa Doria, работы Альгарди, принадлежитъ цѣликомъ второму періоду стиля.

По отношенію ко внутреннимъ помѣщеніямъ виллъ остается въ силѣ все, сказанное по поводу дворцовыхъ залъ. Пропорціи выростаютъ до жути. Главный залъ—въ два свѣта [1]. Все это настраиваетъ очень торжественно и оффиціально.

Пригородную виллу охотно строятъ въ укромныхъ мѣстахъ. Дорога ведетъ не прямо къ дому: не хорошо, если онъ открывается взору сразу. Таковы Orti Farnesiani, villa Borghese, villa di Papa Giulio и др. Альберти-же, напротивъ, требовалъ, чтобы видъ на виллу открывался, чуть выйдешь за ворота города — на невысокомъ холмѣ: «tota se facie videndam obtulerit laetam». Въ эпоху барокко этому правилу слѣдуетъ только сельская вилла.

3. Въ архитектурѣ сельской виллы существовало въ концѣ ренессанса много оттѣнковъ. Здѣсь представлены всевозможные типы какъ по величинѣ, такъ и по трактовкѣ. Villa Lante (у Viterbo) невелика, въ стилѣ казино; Caprarola—огромный, напоминающій бургъ, пятиугольникъ; villa d'Este (Tivoli) — велика, строга, замкнута, по типу римскаго городского дворца.

---

[1] На сѣверѣ обыкновенно называется «Salle à l'italienne».

Lante [1]) приписывается по традиціи Виньолѣ. Еще вполнѣ въ духѣ ренессанса. Какъ жилое помѣщеніе очень скромно: состоитъ изъ двухъ одинаковыхъ небольшихъ строеній. Парныя пилястры съ фальшивыми аркадами. Мягкій, гладкій рустъ. Сущность — въ распланировкѣ сада, которой подчинены оба напоминающіе казино павильона.

Caprarola [2]) — работы Виньолы. Вилла построена для папскаго родственника и любимца, Александра Фарнезе, и разсчитана на совершенно невѣроятную по многолюдству свиту (Piano dei prelati, Piano nobile, Piano dei cavalieri, Piano de'staffieri). Импозантное, пятиугольное [3]), массивное зданіе; строго говоря, не носитъ характера деревенскаго дома. Входъ трактованъ съ большою роскошью; величественная лѣстница; круглый дворъ внутри зданія даетъ, можетъ-быть, самое высокое, чего удалось достигнуть не-церковной архитектурѣ въ области сдержаннаго величія.

Villa d'Este [4]) — сухая дворцовая архитектура; обыкновенныя каменныя стѣны; недекорированныя окна; зданіе широко раскинуто; въ противоположность стилю города, оно расчленено при помощи легко выступающихъ угольныхъ флигелей (въ иныхъ мѣстахъ также лизены, рустъ). Основной мотивъ — вестибюль, служащій разрѣшеніемъ просторныхъ лѣстницъ и террасъ, образующихъ подъемъ чрезъ садъ; въ самомъ домѣ значительна только его средняя часть, поскольку она видна съ дороги, ведущей къ нему.

Этотъ типъ виллы становится болѣе или менѣе опредѣляющимъ для всего, что создано вблизи Рима.

[1]) Изображеніе у Percier et Lafontaine до сихъ поръ—единственное, несмотря на полную его неудовлетворительность.

[2]) Изображеніе у Ferrerio II, 1 и слѣд.—Villamena, 17.

[3]) Проэктъ Caprarola, сдѣланный Перуцци, тоже даетъ уже пятиугольный планъ, (см. у R. Redtenbacher'a, Mitteilungen aus der Sammlung archit. Handzeichnungen der Uffizien. 1 и слѣд. 1875). Онъ, вѣроятно, со своей стороны, опирался на старую крѣпость, которую возвелъ А. да Сангалло (см. Vas. V, 451, п.). Но и въ проэктѣ Перуцци дѣло также еще шло о крѣпостной постройкѣ (Handzeichnungen in der Uffizien. fol. 500: Profilo de la Rocha di Caprarola).

[4]) Работы Пирро Лигоріо, стоящаго очень близко къ Ант. да Сангалло. Именно вестибюль его слѣдуетъ сравнить съ садовымъ павильономъ Pal. Sacchetti (изобр. у Letarouilly, текстъ, стр. 231).

Среди этихъ зданій нѣтъ ни одного значительнаго. Villa Aldobrandini во Фраскати (работы Дж. делла Порты и Доменикино) непріятно безформенная. Въ несдержанности произвола [1]) строители видѣли отличительныя черты сельскаго зданія, но онѣ меньше всего вяжутся съ его угрюмыми формами. Задняя сторона и здѣсь свободнѣе и веселѣе, съ открытой лоджіи; контрастъ тотъ-же, что и въ городской виллѣ. Тамъ-же villa Mondragone (работы М. Лунги, Фл. Понціо и Д. Фонтаны), могучая каменная громада небольшой цѣнности; средняя часть зданія очень узка, отвѣчая ведущей къ дому аллеѣ, обрамленной кипарисами. Villa Borghese (Frascati) и друг.

По справедливости не слѣдуетъ забывать, что архитектурѣ здѣсь чуждо намѣреніе играть самостоятельную роль. Зданіе скромно подчиняется тому, что его окружаетъ, и чѣмъ строже примѣняются къ цѣлому архитектоническіе принципы, тѣмъ скорѣе отлетаетъ отъ дворцовъ духъ высокаго искусства. Казалось, при сооруженіи виллы ближайшею цѣлью было сблизить оба элемента; по крайней мѣрѣ, композиція зданія все упорнѣе согласуется съ садомъ и все болѣе подчиняется ему.

4. **Входу** придавались вначалѣ значительныя формы. Для виллы подыскивается возвышенная площадка; ее стараются поднять на такую высоту, чтобы подойти къ ней можно было лишь по цѣлому ряду роскошныхъ лѣстницъ [2]). Симметрично-расходящіяся лѣстницы Браманте съ насыпными площадками во дворѣ Ватикана можно принять за идеальный прототипъ всѣхъ сооруженій подобнаго рода.

Villa D'Este: партеръ со средней круглой площадкой, затѣмъ подъемъ въ четыре уступа, пока еще крутой; части ничтожны по формамъ. Orti Farnesiani: склонъ палатинскаго холма, очень живописный; четыре «piani», все возрастающаго и усложняющагося богатства отдѣлки (наверху два косо составленныхъ домика для птицъ). Villa Aldobrandini: широкія, далеко раздавшіяся

---

[1]) Серліо мѣтко говоритъ, что въ деревнѣ—все позволено. Это мѣсто цитируетъ Буркгардтъ, Ren., стр. 249.

[2]) Для ренессанса, напротивъ, опредѣляющей можно считать виллу Lante. Обѣ ея части поставлены у подножія холма. Входъ—въ видѣ квадратнаго партера.

лѣстницы съ площадками, обставленныя маленькими колодцами и лимонными деревцами. Ступени исчезаютъ. Villa Mondragone: длинная, легко поднимающаяся кипарисовая аллея. Тектоническій элементъ отступаетъ на второй планъ.

Передъ домомъ площадка — террассами; вначалѣ узка, но чѣмъ дальше спускаешься по лѣстницѣ, тѣмъ шире; чувствуется переходъ вкуса къ плоскому. Площадка виллы очень значительна [1]); она находится въ соотношеніи съ обширнымъ видомъ, который въ болѣе ранній періодъ стиля показался-бы пустыннымъ и безграничнымъ.

Части площадки позади дома находятся въ томъ-же отношеніи къ лицевымъ частямъ, что и отдѣлка передняго и задняго фасадовъ. За домомъ — чувство свободы отъ постороннихъ взоровъ; сдержанность смѣняется непринужденностью. Передняя площадка — четырехугольная; задняя — круглая: мотивъ teatro (идущій отъ teatro Браманте въ ватиканскомъ дворѣ и отъ villa Madama). Примѣръ роскошно отдѣланной виллы: villa Aldobrandini [2]) (рис. 18). Богато украшена нишами и колодцами, статуями, каскадами и пр. Кустарникъ у входа также строго подстриженъ и подчищенъ. Переднія гряды обсажены живою изгородью вышиною съ человѣческій ростъ; все плотно закрыто; позади-же дома живая изгородь — пониже; въ общемъ, здѣсь все болѣе свободно и открыто.

5. Не только ближайшія къ дому части, но весь садъ подчиненъ архитектоническому духу времени. Это, собственно, не ново. Въ расцвѣтъ ренессанса, планируя садъ, уже прибѣгали къ стилизаціи естественныхъ мотивовъ, высоты почвы, деревьевъ и водъ, обособляя различныя части сада и придавая имъ разнообразныя тектоническія формы. Но хотя ренессансъ и придавалъ архитектурные мотивы саду, онъ не навязывалъ имъ связности, единства композиціи, и какъ разъ въ этомъ заключается архитектурный прогрессъ барокко.

[1]) Большія колонны по сю и по ту сторону дома служатъ дымовыми трубами для подземныхъ кухонь.

[2]) Кромѣ гравюры Falda, Li giardini di Roma, именно здѣсь слѣдуетъ назвать прекрасный трудъ: Domenico Barriere, Villa Aldobrandina Tusculana. 1647.

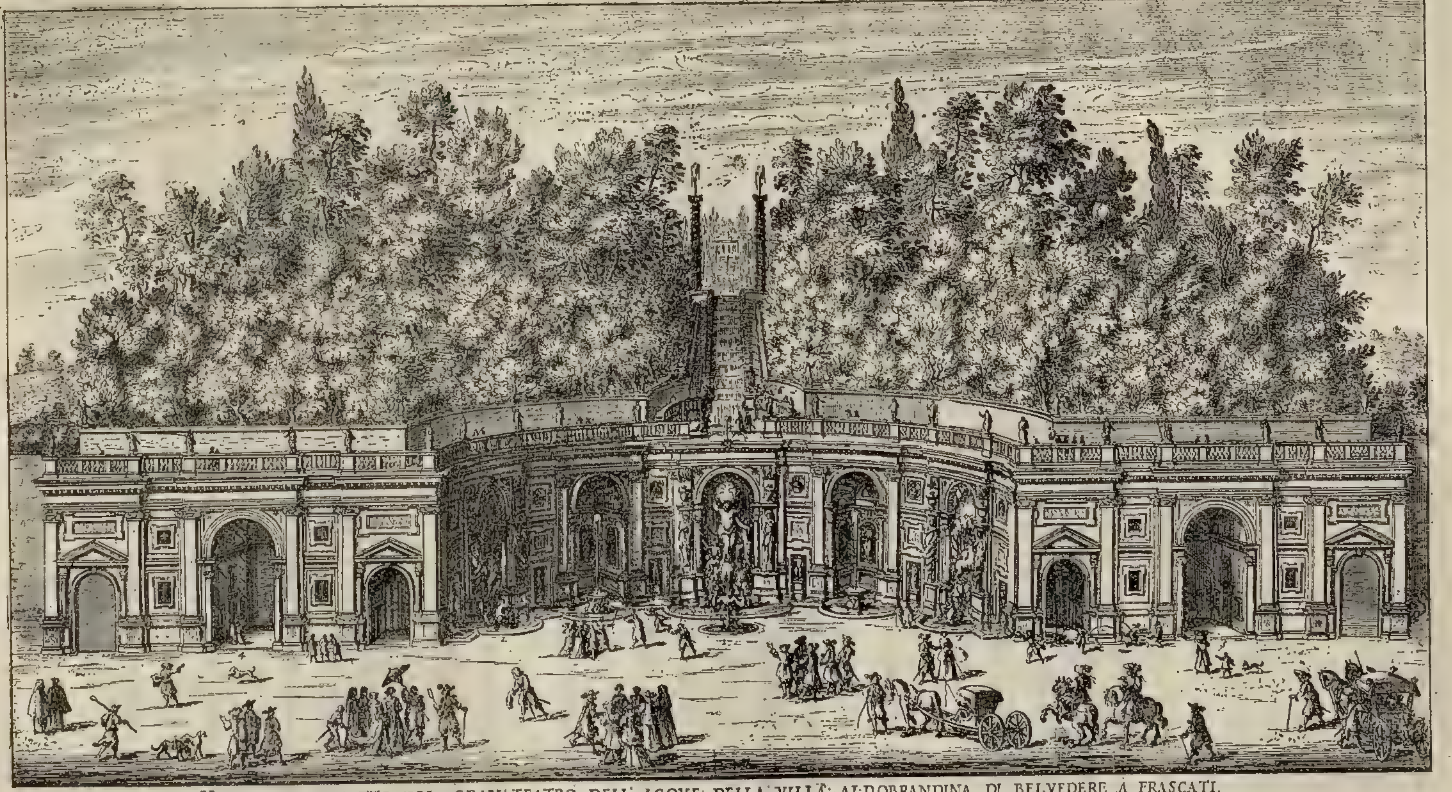


Рис. 18. VILLA ALDOBRANDINI: Театръ (по Falda).

Ренессансъ приноравливался къ формѣ поверхности, какова-бы она ни была, и не добивался проведенія высшей закономѣрности въ цѣломъ. Ясный примѣръ подобной планировки сада даетъ villa Madama, въ томъ видѣ, въ какомъ ее проэктировалъ Рафаэль. У насъ есть три плана: одинъ собственноручный Рафаэля, другой—Франческо да Сангалло и третій—Антоніо да Сангалло; два послѣднихъ сдѣланы для Рафаэля [1]). Эти планы представляютъ собою различныя стадіи развитія. Рафаэль даетъ рядомъ три мотива: посрединѣ—садъ въ видѣ круга,—съ одной стороны родъ ипподрома, лежащій ниже его уровня, а съ другой стороны тоже опущенный квадратный садъ. Соединены эти части при помощи развитой системы лѣстницъ; вся планировка лишена единства и не имѣетъ никакого отношенія къ дому. Она не считается съ нимъ ни въ композиціи, ни въ своемъ расположеніи. Садъ протянулся у подножія дворцоваго холма, слегка сдвинутъ въ сторону, но вполнѣ подчиненъ данному устройству поверхности. Въ небольшой долинѣ позади сада предполагалось возвести «Ninfeo», гдѣ-бы главнымъ мотивомъ была вода (бассейнъ для купанья и пр.) [2]). По чертежамъ обоихъ Сангалло, которые стремились, въ сущности, къ одному, композиція должна была явиться болѣе замкнутой, чѣмъ достигалась бо́льшая связь съ домомъ. Направо отъ дома одна надъ другою три террассы, подчиненныя склону холма и совершенно различныя по формамъ. Такимъ образомъ, здѣсь не можетъ быть и рѣчи о какомъ-бы то ни было закономѣрномъ развитіи.

Барокко не подчиняется устройству поверхности, напротивъ — подчиняетъ ее себѣ, пытаясь какой угодно цѣною достигнуть единства планировки: все проникающій основной мотивъ, господствующіе надъ садомъ виды, подчиненіе частностей цѣлому, принятіе въ разсчетъ впечатлѣнія, достигаемаго цѣлымъ. Ось господскаго жилого строенія сохраняетъ свою

[1]) Высокая заслуга Геймюллера въ томъ, что онъ снова извлекъ эти вещи на свѣтъ и призналъ ихъ значеніе. Ср. Raffaello Sanzio studiato come architetto. Планы хранятся въ Уффици.

[2]) Наброски Ант. да Сангалло (тоже въ Уффици).

силу и для сада; павильоны и казино не раскинуты случайно и не загнаны въ уголъ. Они протягиваются по средней линіи, или лежатъ по обѣ стороны отъ нея. Во всемъ—симметрія.

Villa d'Este, гдѣ впервые въ большомъ масштабѣ была примѣнена подобная композиція, еще страдаетъ невыдержанностью: направленіе текучихъ водъ не согласовано съ осью дворца, которая опредѣляетъ главную аллею сада. Въ результатѣ—впечатлѣніе разлада. Но обѣ оси, по крайней мѣрѣ, строго перпендикулярны одна къ другой. Вполнѣ чистое разрѣшеніе даютъ сады Villa Lante и Caprarola [1]). Villa Lante [2]): передъ обоими домами квадратный, замкнутый въ себѣ партеръ; но дальше уже единообразная трактовка всего склона. Основной мотивъ: текучія воды со всевозможными перспективами водопадовъ и каскадовъ; садъ распланированъ по обѣ стороны въ видѣ всегда симметричныхъ, разнообразныхъ террасъ. Онъ раздѣленъ на четыре части, каждая устроена по своему и соединяется съ сосѣднею при помощи обязательно иного расположенія ступеней. Наверху—ровная площадка, съ колодцемъ посрединѣ и двумя маленькими казино, соотвѣтствующими нижнимъ дворцамъ. По замкнутости и единству общаго плана вилла уже всецѣло слѣдуетъ принципамъ барокко, хотя на отдѣльныхъ архитектурныхъ частностяхъ это и не замѣтно. Такое-же единство выдержано во всѣхъ слѣдующихъ затѣмъ садахъ.

Можетъ показаться удивительнымъ, что «живописный» стиль рѣшительно подчиняетъ живописный, попреимуществу, объектъ—ландшафтъ — архитектурной закономѣрности. Но странность эта лишь кажущаяся. Барокко стилизовалъ природу, чтобы придать ей больше устойчивости и строгаго достоинства, какъ того требовала эпоха, но паркъ не исчерпывается архитектоническими мотивами: въ композицію вводится мотивъ безконечнаго

[1]) Верхній садъ Caprarola принадлежитъ Дж. Райнальди, около 1620; лишь обѣ нижнія террассы, расположенныя въ зависимости отъ замка, заложены Виньолой.

[2]) По традиціи, творцомъ называютъ Виньолу. Дѣйствительно, здѣсь поражаетъ родство съ распланировкой виллы на Палатинѣ. Согласно Percier et Lafontaine, вилла приняла теперешній, болѣе красивый видъ около 1564; около 1588 былъ построенъ второй домъ и исполнены посадка деревьевъ и водоподъемныя сооруженія. Я не знаю, откуда взяты эти данныя. Изобр. у Percier et Lafontaine исполнены плохо. Нѣсколько эскизовъ у Lützow, Z. f. b. K. XI, 292 и слѣд.

и, благодаря ему, изъ этого садоваго стиля развилась современная ландшафтная живопись, Poussin и Dughet.

Архитектурный характеръ композиціи преодолѣвался двумя способами. Или паркъ теряется въ чащѣ, переходя постепенно къ неоформленной дикой природѣ; или-же принимался во вниманіе, какъ существенный элементъ, наличный ландшафтъ. Напримѣръ, аллеи планировались такъ, чтобы заключеніемъ ихъ служила даль: иными словами, тектоническій элементъ вбираетъ въ себя, какъ необходимое дополненіе, атектоническій безформенность и безграничность. Ренессансъ и не подозрѣвалъ возможности подобной композиціи.

6. Въ планировкѣ сада барокко принципіально тяготѣетъ къ бóльшимъ пространствамъ и бóльшимъ мотивамъ, чѣмъ то было въ пору ренессанса. Его идеаломъ былъ просторъ, «spazioso». Винченціо Джіустиніани, который самъ устраивалъ паркъ въ Бассано, пишетъ слѣдующимъ образомъ [1]): проэктъ слѣдуетъ набрасывать «con animo grande». «Le piazze, i teatri, i vicoli siano piú lunghi e spaziosi che si può». Все въ возможно большихъ размѣрахъ, и ничего такого, что имѣло-бы видъ стѣсненный и узкій: «e sopra tutto non pecchino di stretto o angusto» Не должно вдаваться въ мелочи, «lavori minuti di erbette e fiori», но полагать главный смыслъ въ значительныхъ мотивахъ, въ «ornamenti piú sodi, cioè de' boschi grandi, che abbiano del salvatico, de' boschi d'alberi, che mantengono sempre foglie» и т. д. Пестрота и нарядность не умѣстны въ паркѣ; ему приличествуютъ только крупныя черты. Поэтому раньше украшавшія парки цвѣточныя клумбы и все то, что имѣетъ только ботаническій или медицинскій интересъ, и было тогда разсѣяно по всему саду [2]). Выдѣляется особо, создается «giardino secreto», отдѣльный, нарядный цвѣтникъ, находящійся въ тѣсной связи съ домомъ. Это открытое солнечное пространство, съ выстланными плитнякомъ дорожками, съ геометрически

---

[1]) Al Teodoro Amideni, Bottari, Lettere pittoriche. VI, 117 и слѣд.

[2]) Alberti lib IX: haerbis rarioribus et quae apud medicos in pretio sint, hortum virentem reddet.

правильными очертаніями, строго опредѣленными грядами и низкими живыми изгородями [1]).

Уже villa Madama имѣетъ для подобнаго цвѣтника особую террассу, «giardino», въ только что указанномъ смыслѣ [2]), а въ одномъ изъ угловъ еще «horticini», вѣроятно, для совсѣмъ мелкихъ растеній (цѣлебныхъ травъ и т. п.). На второй террассѣ giardino соотвѣтствуетъ апельсиновая роща, третья-же предназначена для елей и каштановъ [3]).

Въ саду Бельведера giardino secreto расположенъ въ углубленіи, непосредственно позади дворца.

Позже его обыкновенно совсѣмъ выводятъ изъ поля зрѣнія: его окружаютъ стѣнами, или помѣщаютъ на высокой террассѣ по обѣ стороны дома или, наконецъ, прячутъ гдѣ-нибудь въ углу такъ, чтобы онъ не нарушалъ симметріи.

Въ villa Mondragone подлѣ зданія устроенъ особый дворъ съ двумя, другъ противъ друга лежащими галлереями рыхлаго руста.

Наконецъ, иногда giardino принимаетъ форму углубленнаго открытаго партера, играя снова роль существенной части виллы (villa Doria, villa Albani); въ такихъ случаяхъ онъ богато изукрашенъ статуями, нишами, лѣстницами, колодцами и т. п. Таковъ второй періодъ барокко.

Благодаря выдѣленію giardino изъ предѣловъ парка послѣдній можетъ разрабатывать исключительно крупные мотивы: элементами композиціи являются не отдѣльныя клумбы съ маленькими дорожками, но массы зелени, аллеи, круглыя площадки и т. п.

Городской садъ, имѣющій въ распоряженіи небольшое, несвободное пространство, опредѣляемое данными моментами (напр.,

---

1) Кромѣ, того, иногда встрѣчается еще «giardino de' semplici, предназначенный для цѣлебныхъ и чужеземныхъ растеній, а также фруктовые сады. Однако, они не входятъ въ планъ парка, оставаясь въ сторонѣ отъ него.

2) Согласно замѣткамъ на планѣ Франческо да Сангалло.

3) Вѣроятно къ этому тройному дѣленію, находящемуся также у Антоніо да Сангалло (безъ надписи), можно отнести замѣчаніе, сдѣланное имъ на поляхъ (№ 1054): la villa sia partita i tre parti i urbana rustica fruttuaria. Однако, насколько мнѣ извѣстно, слова urbano для цвѣтника, ни rustico для сада съ могучей растительностью никогда не стали общеупотребительными.

направленіемъ улицъ и др.), занимаетъ среднее мѣсто между паркомъ и giardino secreto. Онъ не далъ повода къ развитію чего-либо новаго или оригинальнаго.

7. Духъ барокко находитъ свое выраженіе не только въ громадныхъ пропорціяхъ, но и въ замкнутой, серьозной трактовкѣ массъ. Садъ ренессанса—открытый и свѣтлый. Альберти требуетъ для виллы солнечнаго, открытаго ландшафта и цвѣтущихъ луговъ вокругъ нея [1]). «Nolo spectetur uspiam aliquid, quod tristiore offendat umbra».

Римскій барокко избѣгаетъ открытыхъ пространствъ: не прозрачныя рощи, а замкнутыя массы темной листвы. Нѣтъ ни свободныхъ, залитыхъ свѣтомъ луговыхъ пространствъ (какъ они еще сохраняются въ тосканскихъ виллахъ: Castello и др.), ни винограда, обвивающаго колонны Вмѣсто нихъ—густой лиственный сводъ. Нѣтъ яркихъ красокъ—все тяжело и темно.

a. Отдѣльное дерево само по себѣ не имѣетъ никакого значенія. Все индивидуальное пріобрѣтаетъ значеніе лишь благодаря столкновенію съ другими индивидуумами. Появляются группы вѣчно-зеленыхъ могучихъ дубовъ, существенно обусловливающія характеръ итальянской виллы: дубы посажены тѣсно и окружены высокимъ стриженымъ лавромъ. При этомъ контрастъ искусственно-ограниченнаго и безформеннаго сознательно подчеркнутъ: живая изгородь изъ лавровъ вытянута точно по линейкѣ; углы украшены неподвижными гермами; кроны-же дубовъ съ ихъ роскошной зеленью клубятся вверху, нарушая правильность рамы.

Ранній ренессансъ не могъ воодушевиться ни мотивомъ буйной листвы отдѣльнаго дерева—Альберти переноситъ дубъ во фруктовый садъ,—ни общей композиціей тяжелой сѣни. Ренессансъ требовалъ ясности и послѣдовательности въ чередованіи. Альберти провозглашаетъ правило: Arborum ordines ad lineam et intervallis comparibus et angulis correspondentibus ponentur, uti aiunt ad quincuncem [2]).

[1]) Alberti lib IX: prati spatia circum florida et campus perque apricus.

[2]) На манеръ пяти глазковъ игральной кости.

Судя по планамъ villa Madama, на террассѣ, налѣво отъ дворца, предполагались еще посадки именно этого рода. Вѣроятно, были намѣчены и болѣе благородныя деревья; «ели и каштаны» должны были уже и здѣсь образовать группы, съ разсчетомъ на ихъ сплошную массу, такъ называемое «Salvatico». Съ этихъ поръ открытыя гряды становятся все рѣже; мотивъ густой чащи распространяется до тѣхъ поръ, пока, наконецъ, не станетъ господствовать надъ всею площадью сада.

Кромѣ дуба, входятъ въ употребленіе темная ель и кипарисъ. Въ качествѣ живой изгороди, помимо лавра, тутовыя деревья и также кипарисъ. Альберти проэктировалъ когда-то шпалеры розъ [1]).

b. Вторая задача, которой долженъ соотвѣтствовать подборъ деревьевъ, — ширина и просторъ дорожекъ и площадокъ сада. Слѣдуетъ мудро использовать опредѣленныя породы; впечатлѣніе большой монументальности даютъ собранные у входа кипарисы. Прекрасныя кипарисовыя аллеи: villa Mondragone, villa Mattei, Giardini Boboli (Флоренція). Въ villa d'Este кипарисы украшаютъ только главныя части сада: круглую площадку (посрединѣ партера) и расходящуюся двумя дугами лѣстницу въ серединѣ подъема. Отдѣльные кипарисы вообще не встрѣчаются. Иногда пользуются вязами или дубами, образующими крытую аллею. Трудно разобраться, всегда-ли разумѣлась подъ именемъ viale coperto система шпалеръ — во всякомъ случаѣ, такъ называли ее вначалѣ [2]). Но дорога подъ зеленымъ сводомъ сама по себѣ считалась чѣмъ-то новымъ.

Гдѣ возможно, впечатлѣніе отъ аллей усиливаютъ постановкой античныхъ памятниковъ, но опять-таки не отдѣльныхъ фигуръ, а въ массѣ. Если недоставало средствъ равномѣрно заполнить интервалы между деревьями, предпочитали обходиться совсѣмъ безъ памятниковъ. Типичный примѣръ: villa Mattei.

c. Роща имѣетъ значеніе заключающей другія формы сада чащи, пересѣченной узкими дорожками.

---

[1]) Мадонны «въ розовой изгороди», которыя позже уже не попадаются.

[2]) «Ed anco nel giardino siano viali coperti, i quali sono assai in uso in Francia, ove si dicono allées». Bottari, Lett. pitt. VI, 119.

Мотивъ знаменитаго свѣтлаго Pineto, рощи пиній возлѣ villa Doria, чуждъ ранней эпохѣ барокко. Онъ принадлежитъ второму періоду, который какъ всюду, такъ и здѣсь, служилъ переходомъ къ свѣтлому и гармоническому.

8. Вода, подобно зелени, трактуется широко; вмѣсто ручейковъ и маленькихъ колодцевъ—большія, шумящія массы воды; вмѣсто кристальной прозрачности—непроницаемость и глубина. Alberti говоритъ лишь о такихъ aquulae [1]), o fontes et rivuli l i m p i d i s s i m i. Въ высшей степени интересно наблюдать эти простѣйшіе симптомы. Пейзажная живопись, съ тѣхъ поръ, какъ родился вкусъ къ массивному, никогда больше не даетъ свѣтло-прозрачной воды, отличавшей картины ранняго ренессанса. И если я выше проводилъ параллель между искусствомъ ренессанса и искусствомъ античныхъ временъ, то здѣсь умѣстно еще разъ напомнить, что именно кристально-чистая вода была любимымъ символомъ Винкельмана.

Едва-ли мыслима вилла въ стилѣ барокко — безъ воды [2]). Вода была любимой стихіей того столѣтія. Стиль требовалъ ропота и шума. Шелестящія массы листвы, шумные потоки водъ. Производятся огромныя затраты, чтобы получить наиболѣе богатые по количеству воды и сильные по напору источники [3]). Villa d'Este одна изъ первыхъ въ этомъ смыслѣ — къ ея услугамъ былъ столь близкій Teverone. Но здѣсь можно найти еще много миніатюрнаго и только граціознаго, что́ впослѣдствіи исчезаетъ совершенно. Напримѣръ, вся длинная стѣна съ ея почти несчетными маленькими источниками. Насколько великолѣпнѣе аналогичныя двадцать двѣ ниши на villa Conti (Frascati).

Водою пользуются въ слѣдующихъ формахъ: колодецъ, каскадъ и бассейнъ.

а. Колодцы.

Колодецъ либо изолированъ, либо прислоненъ къ стѣнѣ,

---

[1]) Praerupent aquulae praeter spem locis compluscuIis.

[2]) Bottari. Lett. pitt. VI, 120.

[3]) Римъ также славился обиліемъ колодцевъ. Scamozzi. I, 343: «sopra tutto Roma, ove non è piazza nè campo nè strada principale che non abbia una o due bellissime fontane».

либо помѣщенъ въ нишѣ. Отдѣлка—архитектурная, или сведена къ русту, какъ-будто онъ естественно выбитъ въ скалѣ. Изъ скрещенія этихъ двухъ противоположныхъ паръ образуются четыре основныхъ типа фонтана.

Изолированный тектоническій колодецъ [1]). Его элементы: нижній бассейнъ, стволъ, верхняя чаша и выростающій изъ нея выбрасывающій воду стержень (изрѣдка встрѣчается вторая чаша).

Нижній бассейнъ, въ началѣ четырехугольный, становится затѣмъ круглымъ или овальнымъ. Въ профиль онъ—не прямой, а выпуклый, съ сильнѣе выраженнымъ суженіемъ книзу. Къ фонтану ведутъ нѣсколько низкихъ ступеней.

Знаменитый Fontana della Rocca Виньолы (въ Витербо), фонтанъ на Piazza in Campitelli Дж. делла Порты и однородные отдѣльные фонтаны снабжены еще четырехугольнымъ бассейномъ. Прекраснѣйшую линію профиля далъ, вѣроятно, Доменико Фонтана въ колодцѣ, который стоялъ когда-то на Piazza del Popolo [2]) (впрочемъ, онъ примыкаетъ къ тому рѣшенію, которое далъ уже Дж. делла Порта въ колодцѣ, что передъ Пантеономъ [3]), рис. 19).

Верхняя чаша имѣла въ пору ренессанса плоскую форму и острые края; теперь она становится глубокой, края загибаются такъ, чтобы вода расплескивалась со всѣхъ сторонъ равномѣрно. Барокко не терпитъ отдѣльныхъ струй — вода должна стекать безформеннымъ потокомъ.

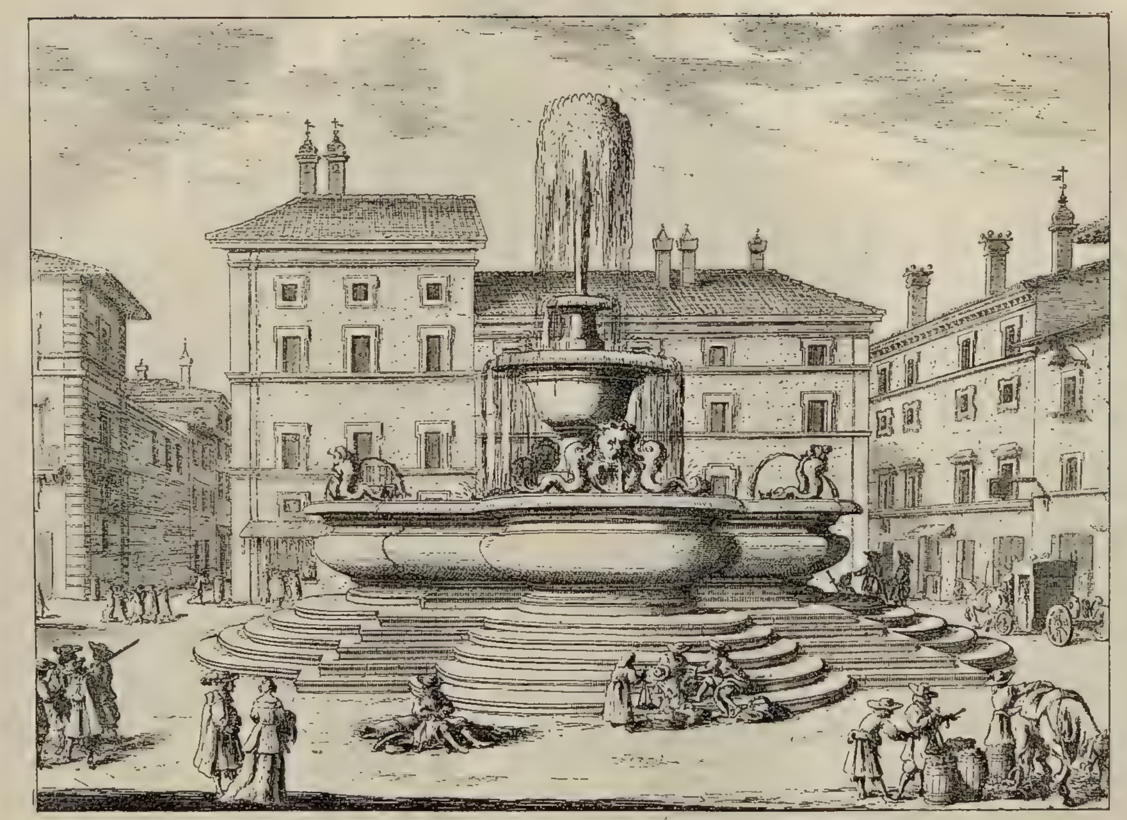
Поэтому и вверху острая струя фонтана замѣняется цѣлымъ снопомъ струй, безформеннымъ и тяжелымъ. Ср. великолѣпные экземпляры работы Мадерны у площади Колоннады [4]) (табл. I). Вода извергается изъ широкаго грибовиднаго ствола и падаетъ обратно на его покатую поверхность. Гдѣ нельзя было получить водяной снопъ, тамъ все-же заботились о воз-

[1]) Да будетъ позволено разобрать здѣсь эту тему, хотя villамъ, сравнительно съ городскими площадями, будетъ отведено очень незначительное вниманіе. Лучшіе мастера: Виньола, Дж. делла Порта и Мадерна. Это стоило-бы спеціальной работы.

[2]) Изображеніе у Falda, Fontane di Roma. I, табл. 14.

[3]) Falda. I, 25.

[4]) Falda. I. 1.



FONTANA NELLA PIAZZA DELLA ROTONDA
e Rione di Colonna. Architet.ª di Giacomo della Porta

Рис. 19. **КОЛОДЕЦЪ ПЕРЕДЪ ПАНТЕОНОМЪ** (по Falda).

можно полновѣсной струѣ. Смыслъ фонтана полагался не столько въ моментѣ взлета воды, сколько въ моментѣ паденія.

Позже колодцы становятся шире и ниже; бассейнъ перестаетъ подыматься своими краями надъ землею, а вдѣланъ въ уровень съ нею («Barcaccia», Бернини, на Piazza di Spagna).

Колодецъ въ нишѣ. Его рѣдко дѣлаютъ одиночнымъ, чаще — въ группѣ отъ трехъ до пяти нишъ. Въ Римѣ прославленные образцы этого рода принадлежатъ Доменико и Джіованни Фонтана; первый съ его Acqua Felice (1587) [1], второй — съ Acqua Paola (1612) [2]. Большія полуциркульныя ниши съ тяжелымъ аттикомъ и капителью. Впослѣдствіи этотъ памятникъ былъ расширенъ прибавленіемъ къ тремъ среднимъ нишамъ двухъ небольшихъ боковыхъ. Впрочемъ, первоначальная форма нарушена и въ томъ, и въ другомъ отношеніи. Раньше въ нишахъ находились только одиночные круглые бассейны: глубоко лежащіе-же большіе водоемы были прибавлены лишь затѣмъ [3]). Вѣроятно, здѣсь повліялъ такъ рѣшительно образецъ Fontana Trevi.

Натуралистическій колодецъ, въ основномъ своемъ типѣ, представленъ «fontana rustica», который сооружается изъ глыбы неотдѣланнаго камня. Садовая архитектура здѣсь понятнымъ образомъ предшествуетъ городской. Въ деревенскихъ усадьбахъ подобныя группы скалъ были извѣстны задолго до того, какъ Бернини рѣшился соорудить на Piazza Navona свой монументальный образецъ этого стиля.

Мадерна давно уже показалъ, на колодцахъ большого ватиканскаго сада, къ чему ведетъ послѣдовательное примѣненіе формъ, принятыхъ для фонтановъ, которые отдѣланы рустомъ. Здѣсь становится понятнымъ, какимъ образомъ натуралистическій колодецъ превратился почти непроизвольно въ гротъ. Образецъ: Fontana dello scoglio — груда дикихъ камней, съ гротомъ и выдвинутымъ впередъ бассейномъ. Вода низвергается въ него съ

---

[1]) Letarouilly. II, 231. Моисей, изводящій воду изъ скалы, въ качествѣ украшенія для фонтана, былъ облюбованъ уже Микель-Анджело, Vas. VII, 58.

[2]) Letarouilly. III, 276.

[3]) Такъ, по крайней мѣрѣ, должно заключить по изображеніямъ у Фальда (1691).

шумомъ, пѣной и брызгами со всѣхъ сторонъ и самыми разнообразными путями. Близкая къ только-что описанной—форма сталактитовой пещеры, stanzone della pioggia, при чемъ тутъ допустимы самыя разнообразныя степени вѣрности законамъ тектонической связности. Уже Альберти была знакома композиція съ раковинами и туфомъ. Подробное описаніе подобнаго сооруженія даетъ Аннибале Каро (1538) [1]). Онъ говоритъ, какъ тонкій знатокъ, и анализируетъ даже различныя звуковыя впечатлѣнія. Отъ всей композиціи вѣетъ ужасомъ и мрачностью, d'un orrore, che tiene insieme del ritirato e del venerando. Вазари также даетъ краткое руководство въ Introduzione къ своимъ жизнеописаніямъ [2]). Но въ его распоряженіи имѣются еще лишь очень незначительные мотивы.

b) Каскады.

Среднюю часть сада, расположеннаго по склону горы, занимаетъ потокъ. Ему не даютъ сбѣжать по склону въ видѣ естественнаго ручья; его стилизуютъ. Отдѣльные мотивы теченія и срыва дѣлаются возможно тяжелыми и массивными. По мѣрѣ приближенія къ дому—переходъ отъ безформенности и хаотичности къ все бо́льшей строгости отдѣлки.

Основной примѣръ: длинная «cascata» виллы Aldobrandini. Вода появляется вверху, среди дикаго ландшафта въ видѣ «fontanone rustico», затѣмъ—прямое теченіе среди полукруглыхъ валовъ. Здѣсь она скопляется, переливается черезъ высокую стѣну въ водоемъ, исчезаетъ, затѣмъ опять появляется въ отверстіи уже ниже. Свободный бѣгъ еще разъ смѣняется моментомъ накопленія въ водоемѣ; края оправы профилированы тоньше. Водѣ сообщается интересное движеніе: волнами и болѣе крутыми уступами понижается ея ложе. Послѣдній перекатъ, какъ центръ расположеннаго позади дворца teatro (рис. 18). Наиболѣе совершенное рѣшеніе задачи даетъ вилла Conti. Здѣсь налицо лишь одинъ мотивъ, но осуществленъ онъ въ видѣ большого, сильнаго, шумливаго каскада: четыре все расширяющіяся, вздутыя выпуклости и въ каждой—по

[1]) Bottari, Lett. pitt. V, 271 и слѣд.
[2]) Глава V; I, 140 и слѣд.

чашѣ съ утолщенной выемкой. Вода льется черезъ край, скользитъ по чешуйчатой, косой поверхности [1]) и сбѣгаетъ изъ чаши въ чашу. Изгнаны всѣ незначительные мотивы, вода стекаетъ по покрытымъ спиральными нарѣзами колоннамъ. Балюстрада лѣстницъ украшена маленькими раковинами, передающими воду другъ другу. Такимъ образомъ, создается подобіе каскада въ миніатюрѣ, и т. д.

c) Прудъ.

Въ формѣ прямоугольника онъ уже извѣстенъ ренессансу,—въ качествѣ рыбнаго садка или бассейна для купанья. Обычно онъ входитъ, какъ составное звено, въ болѣе строгое по формамъ цѣлое. Возлѣ villa Madama, въ непосредственной близости къ дому, примыкаетъ къ боковой террассѣ; возлѣ villa d'Este онъ касается цвѣточныхъ грядъ партера. Позже его дѣлаютъ обыкновенно круглымъ или овальнымъ, часто съ фонтаномъ въ видѣ центральной группы. Прудъ всегда глубокъ, дна его не должно быть видно. Первое «естественное» озеро съ островкомъ посрединѣ находится около villa Doria, въ болѣе свободной, наружной части усадьбы. Но натурализмъ здѣсь ограничивается лишь формой берега, выдержанной въ рустѣ. Островъ очень точно занимаетъ середину озера; также и форма озера отличается необыкновенно правильностью [2]).

9. Вода, наконецъ, должна была еще служить цѣлямъ, которыя были очень мало связаны съ архитектурными идеалами барокко: я разумѣю тѣ музыкальные эффекты, которые чрезвычайно удивляли современниковъ, и тѣ шутки, которыя позволялъ себѣ хозяинъ дома, неожиданно окатывая съ ногъ до головы беззаботныхъ гостей.

Барокко любилъ громкіе звуки. Почти во всѣхъ его большихъ, включающихъ воду, сооруженіяхъ имѣются акустическія приспособленія. Наиболѣе славились они въ teatro виллы Aldobrandini. Описаніе ихъ даетъ Кейсслеръ [3]). Сошлись въ схваткѣ

---

[1]) Чешуйчатый узоръ очень распространенъ. Ср. колодецъ Мадерны возлѣ св. Петра.

[2]) И, всетаки, это озеро могло вдохновить поэта: «Stagna superfusi dum cernis rustica fontis Urbani possis spernere fontis aquas». У Falda. Villa Doria Panfilia.

[3]) Keissler, Neueste Reisen. 1751, I, 696.

левъ и тигрица, и тигрица очень удачно подражаетъ фырканью разъяренной кошки, выпуская изъ ноздрей и пасти струи воды. Средній водяной столбъ производитъ такой шумъ, какъ-будто разрываются гранаты или наполненные воздухомъ шары. Кентавръ дуетъ въ рогъ, такъ-что слышно за четыре мили и т. д. Продѣлки съ водою играютъ большую роль у современниковъ: на любомъ изображеніи сада непремѣнно представлено нѣсколько человѣческихъ фигуръ, внезапно застигнутыхъ струею воды. Нужно быть осторожнымъ, когда садишься, открываешь калитку или подымаешься по лѣстницѣ. Особенно опасной была въ этомъ отношеніи, кажется, villa Conti [1]).

10. Чтобы понять стиль садовъ барокко, необходимо помнить, что паркъ виллы того времени былъ всегда разсчитанъ на большое и пышное общество.

Спокойно бродить въ этой обстановкѣ невозможно. Строго стилизованный садъ требуетъ выдержки и достоинства; дороги не предназначены для ходьбы — по нимъ двигаются, гдѣ возможно, большимъ кортежемъ, верхомъ или въ экипажахъ, въ сопровожденіи дамъ. Здѣсь, пожалуй, умѣстно вспомнить fêtes galantes въ изображеніи болѣе поздней эпохи.

Прямую противоположность итальянскому парку составляетъ современный сѣверный садъ, дающій природу такою, какая она есть на дѣлѣ. Я имѣю въ виду не аффектированные англійско-китайскіе сады, съ природными мостами, хижинами подъ соломенной кровлей, съ искусственными руинами и пр., а такіе, какихъ требовала любовь къ природѣ въ духѣ Руссо. Этотъ вкусъ находится въ связи съ элегическою сантиментальностью. Идеалъ чистой дѣвственной природы, къ которому снова страстно стремится душа, такъ-же чуждъ итальянской садовой архитектурѣ, какъ и сельской поэзіи Тассо или Гварини.

---

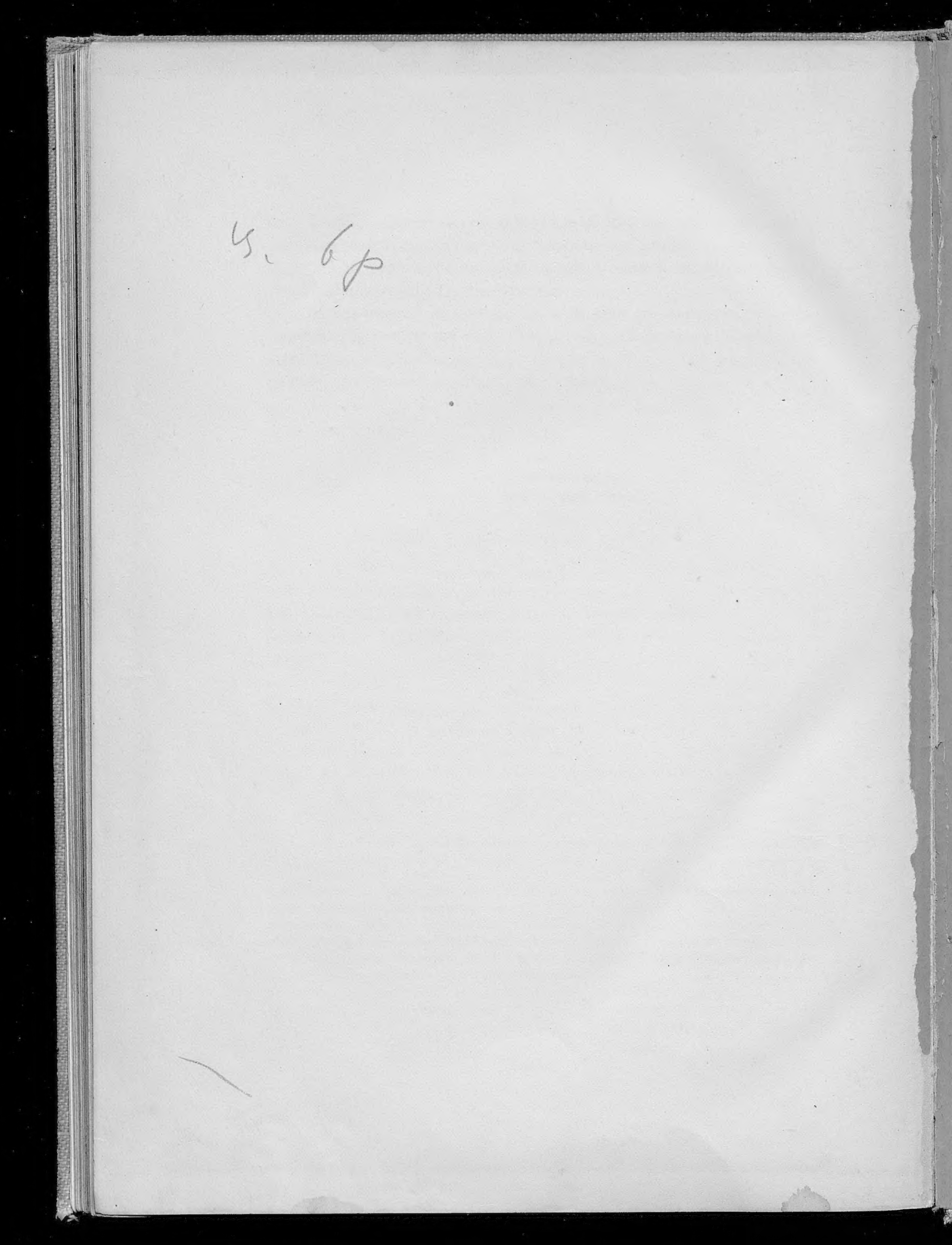
[1]) Ср. Keissler, I 686. Серліо разсказываетъ о подобномъ примѣрѣ въ большихъ размѣрахъ въ Poggio Reale, близь Неаполя (lib. III, 121). Если король бывалъ въ добромъ расположеніи, онъ насильно ставилъ кавалеровъ и дамъ изъ общества подъ струю воды, e cosi ad un tratto, quando pareva al re, faceva rimanere quel luogo asciutto nè vi mancavano vestimenti diversi per rivestirsi. etc. O delitie Italiane, прибавляетъ Серліо, come per la discordia vostra siete estinte.

Такимъ образомъ, становится понятнымъ, что у итальянца не было потребности въ уединенномъ общеніи съ природой. Но отсюда, какъ слѣдствіе—великолѣпная свобода мысли: итальянскій паркъ открытъ для всякаго.

Это основное положеніе на всѣ лады повторяется въ надписяхъ. Большинство ихъ собрано у Кейсслера. Лучшая—«эдиктъ» садовника изъ villa Borghese. Ему здѣсь мѣсто, какъ безпечальному заключительному завѣту:

Villae Burghesiae Pincianae
Custos haec edico:
Quisquis es, si liber,
Legum compedes ne hic timeas,
Ito quo voles, carpito quae voles,
Abito quando voles.
Exteris magis haec parantur quam hero,
In aureo Seculo, ubi cuncta aurea
Temporum securitas fecit,
Ferreas leges praefigere herus vetat:
Sit hic amico pro lege honesta voluntas.
Verum si quis dolo malo
Lubens sciens
Aureas urbanitatis leges fregerit,
caveat ne sibi
Tesseram amicitiae subiratus villicus
Advorsum frangat.

[Виллы Боргезе на Пинчіо стражъ — провозглашаю слѣдующій эдиктъ. Кто-бы ты ни былъ, если только ты свободенъ, не бойся стѣсненій законовъ, иди — куда хочешь, наслаждайся — чѣмъ хочешь, оставайся здѣсь — сколько хочешь. Все это сооружено больше для постороннихъ, чѣмъ для хозяина. Въ золотой вѣкъ, когда безопасность времени все претворила въ золото, хозяинъ да воспретитъ выставлять желѣзные законы. Для друга да будетъ здѣсь — вмѣсто закона — честная воля. Дѣйствительно, если кто-нибудь съ злымъ намѣреніемъ, безъ стѣсненій, съ умысломъ, нарушитъ золотыя велѣнія благоприличія, то да убоится онъ разгнѣваннаго управляющаго, который можетъ лишить его за это залога дружбы].


4. 6p

